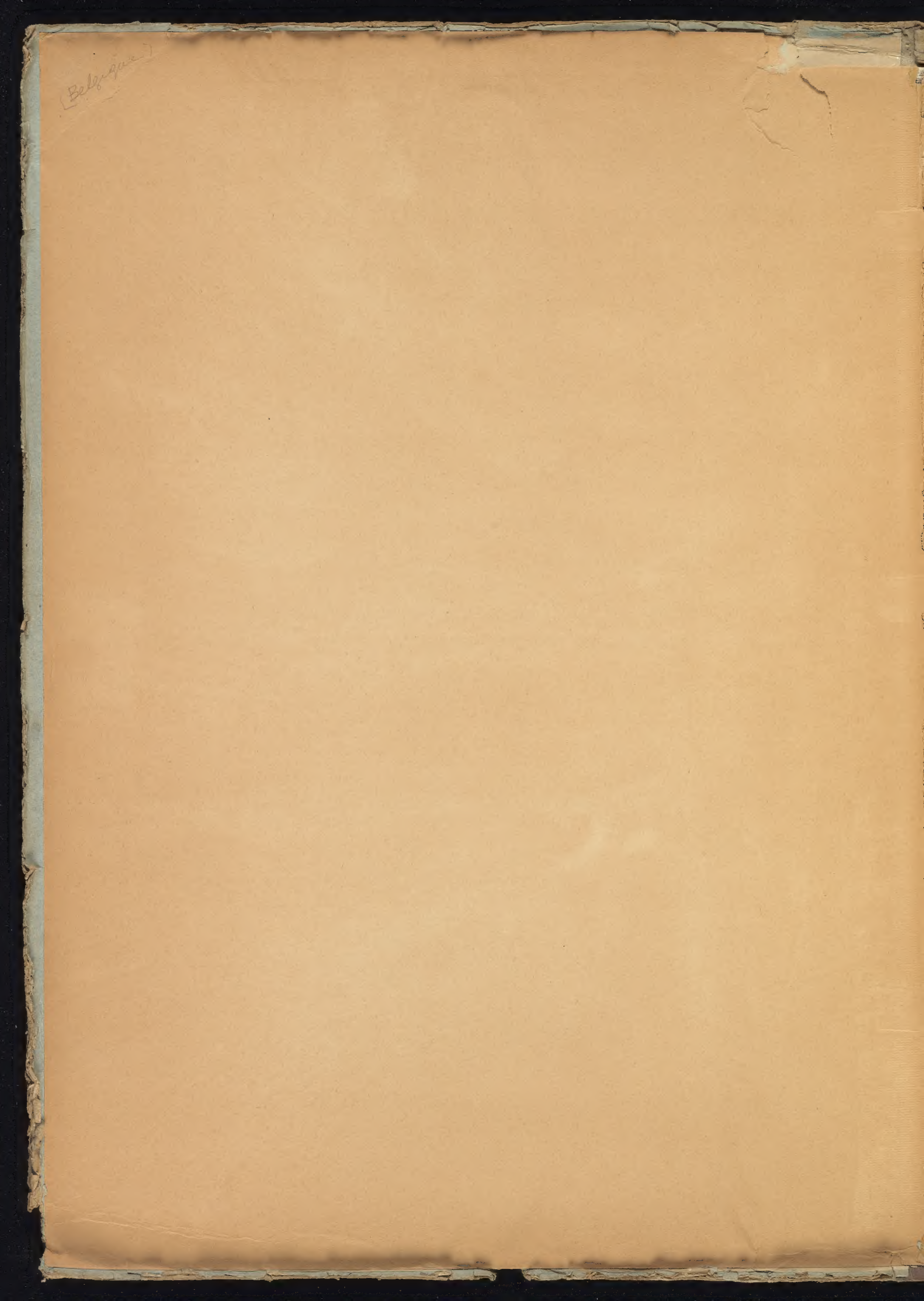
Société de l'Art Ancien en Belgique

Orfèvrerie · Dinanderie · Ferronnerie · Tissus · Broderies · Miniatures · Ivoire · Mobilier et Céramique.

1er Fascicule.

Lith. Chs Vande Vyvere-Petyt. Bruges.


(Belgique)

Société £200

1960

4.50 NF

L'ÉTUDE de l'art du moyen âge et de la renaissance a pris, depuis le commencement du siècle où nous vivons, un développement considérable dans presque tous les pays de l'Europe, mais son essor a été particulièrement sensible en Belgique.

Si, dans son principe, cette étude a paru se borner aux monuments des beaux-arts proprement dits : aux œuvres de l'architecture, de la peinture et de la statuaire, elle est bientôt descendue de ces sommets pour suivre, avec un intérêt croissant, l'application des arts du dessin à toutes les nobles industries qui ont vécu d'une vie si florissante et si féconde partout où les beaux-arts étaient en honneur.

A la vérité, l'étude approfondie de ces métiers et de ces arts a d'abord été abordée timidement par quelques hommes distingués, qui bientôt ont compris combien était riche la mine à exploiter ; mais, à mesure qu'ils se sont épris de leur tâche, un groupe toujours plus considérable d'amateurs, d'artistes et de curieux, s'est formé autour d'eux cherchant, à leur exemple, à connaître les industries du passé, à comprendre la nature du travail qui en a créé les produits souvent si remarquables, et les conditions historiques dans lesquelles elles ont vécu. Bientôt ces nouveaux explorateurs se sont passionnés, à leur tour, pour toute une catégorie d'objets que le siècle écoulé avait désappris à voir, habitué qu'il était à en méconnaître entièrement le mérite.

Ce groupe, on peut le constater tous les jours, est devenu aujourd'hui un public qui, lui aussi, veut étudier et connaître ce qu'il admire en quelque façon d'instinct ; qui, lui aussi, prend l'intérêt le plus vif aux arts et aux industries d'autrefois, se montrant tout prêt d'ailleurs à passer parfois de l'indifférence, éprouvée hier pour des travaux d'un mérite réel, à un engouement irréfléchi pour des objets d'une valeur souvent contestable.

Ces fluctuations du goût peuvent se justifier de plus d'une façon.

La réhabilitation de nos anciennes industries peut s'expliquer sans doute par l'absence de convictions et de style dans les productions de la plupart de nos industries contemporaines, par l'indigence et la banalité dans lesquelles étaient tombées les productions du luxe pendant la première moitié de ce siècle. Un public fatigué de tout ce travail sans inspiration réelle devait rechercher avec empressement tout ce qui porte au moins l'empreinte du génie national et des traditions qu'il a formées.

Cette disposition des esprits a reçu un aliment nouveau par l'organisation d'une série d'expositions de l'art ancien, ouvertes tour à tour à Paris, à Londres, à Manchester, à Vienne, à Bonn, à Munster et à Dusseldorf, à l'étranger ; — en Belgique, à Malines, à Gand, à Bruxelles et à Liège, et qui, en rendant

accessible au public le choix des collections particulières les plus remarquables, parfois les trésors des églises les plus riches, lui a révélé l'existence d'une multitude d'œuvres de l'art ancien dont jusqu'alors il n'avait aucune notion.

Le retour fréquent de ces exhibitions a, d'un autre côté, favorisé notablement le développement de la science archéologique. En réunissant un grand nombre de travaux d'un même art, elles ont permis d'établir des classifications plus correctes, de faire des comparaisons extrêmement instructives. Au point de vue de l'histoire comme de la connaissance pratique des procédés, on est parvenu, pour ainsi dire, à reconstituer le passé, et à surprendre les secrets de fabrication qui paraissaient perdus.

En Belgique notamment on a vu réapparaître au jour à peu près tout ce qui a survécu aux destructions des guerres et des révolutions, au vandalisme non moins redoutable des évolutions du goût et de la mode, enfin à ce commerce d'exportation des objets d'antiquité et d'art qui se poursuit sans cesse et qui aurait déjà dépouillé toutes nos provinces, si celles-ci n'étaient réellement inépuisables.

Aussi la remise en honneur des œuvres de l'art ancien est-elle aujourd'hui un fait accompli, au point que la mode à son tour, — cette capricieuse et tyrannique puissance — l'a consacrée. Il est difficile de nos jours de pénétrer dans un château, dans un des hôtels habités par les privilégiés de la fortune, parfois même dans les maisons bourgeoises, sans y trouver un mobilier copié sur celui des siècles passés, ou tout au moins un salon, un cabinet, où un petit sanctuaire paraît élevé aux arts et aux industries d'autrefois.

C'est pour répondre à ce goût, pour l'éclairer, et surtout pour faciliter l'étude des œuvres de notre ancien art national ainsi que des différentes industries qu'il a inspirées, que s'est formée notre Association. Nos publications ont pour but de faire connaître les créations et les travaux les plus remarquables de notre passé.

Pour former le goût, en effet, pour le purifier, ce n'est pas assez d'établir les principes de l'art et de formuler les règles qui doivent le guider. Les dissertations archéologiques et les déductions des savants ne suffisent point. En matière d'art, c'est l'oeil qui doit former le sens si délicat que l'on nomme le goût, et ce qu'il importe surtout, c'est d'apprendre à voir. C'est pour cette raison qu'il convient de mettre sous les yeux de l'amateur, soit les monuments eux-mêmes lorsque cela est possible, soit au moins la reproduction la plus exacte, la plus irréprochable des chefs-d'œuvre appartenant aux différentes branches des arts industriels.

Ce peu de mots suffisent à faire connaître le but de la publication dont le premier fascicule sera sous les yeux de nos associés et de nos lecteurs en même temps que ces lignes. En poursuivant notre entreprise nous comptons offrir annuellement aux membres de notre société une série de planches, les unes coloriées, les autres en noir, reproduisant un choix des objets les plus remarquables appartenant à des établissements publics, aux musées, à des collectionneurs belges, ou se rapportant, d'une manière quelconque, à l'histoire de nos arts nationaux.

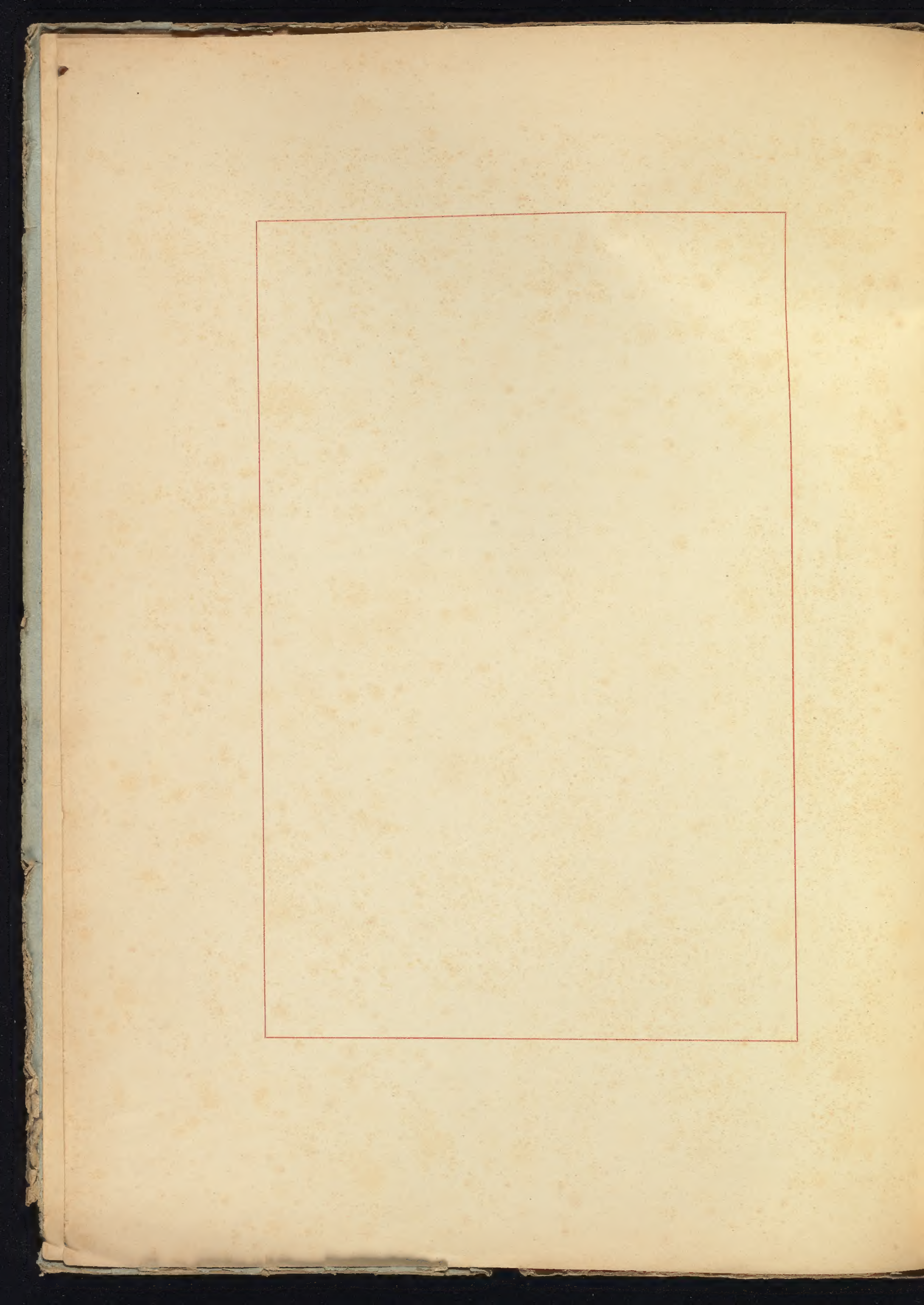
Nos planches donneront les monuments de l'orfèvrerie, de la dinanderie, de la sculpture sur ivoire, de la peinture des manuscrits, de la broderie et des tissus, de la céramique, enfin de toutes les

industries qui empruntent, soit au dessin, soit à la coloration — parfois à l'un et à l'autre — les éléments de leur perfection et le charme qui fait leur véritable valeur.

Chaque planche sera accompagnée d'une notice descriptive, généralement peu développée mais pourtant suffisante, des objets reproduits. Le texte fera connaître la place qu'occupent ces objets dans l'ordre du temps, leur technique, leur importance en les comparant avec des travaux de même nature, et enfin tout ce qui peut offrir un enseignement au lecteur qui aura les reproductions sous les yeux.

Ces planches, nous en avons dès à présent la conviction, basée sur les spécimens offerts à nos lecteurs par ce premier fascicule, seront, au double point de vue de la fidélité et de la perfection du travail, à la hauteur de ce qui a été fait de mieux en ce genre. La série de dessins que nous publierons successivement doit donner satisfaction à la fois aux légitimes exigences de l'artiste et à l'exactitude scrupuleuse réclamée par l'archéologue.

Nous espérons ainsi atteindre un double but. Nous comptons satisfaire non seulement au goût de l'amateur et du curieux en leur offrant l'image des objets les plus dignes de leur attention et de leur étude, mais nous voulons encore que le passé, auquel nous empruntons nos reproductions, devienne de plus en plus utile à l'avenir. C'est en popularisant les œuvres de l'art ancien que nous ferons connaître à la génération actuelle les meilleurs modèles dont elle puisse s'inspirer.



PLANCHES I ET II.

TISSUS ET BRODERIES.

XIVᵉ ET XVᵉ SIÈCLES.

ÉGLISE PRIMAIRE DE NOTRE-DAME A TONGRES.

L'USAGE des sacs ou poches dont nos deux premières planches offrent des reproductions remonte à une haute antiquité. On peut en trouver des exemples chez les Grecs et les Romains. Ces derniers, pour serrer l'argent qu'ils emportaient avec eux, se servaient de petits sacs de forme arrondie fermés par un coulant ou des cordons ; ils donnaient à ces sortes de bourses le nom de *sacculus* ou *marsupium*.

Pendant tout le cours du moyen âge, on retrouve ces sacs sous des noms différents et des formes variées. On les portait suspendus à la ceinture très généralement, et ils formaient le complément indispensable du vêtement des deux sexes. On leur a donné, à cette époque, successivement les noms de poches, de bourses, de bouges ou bougettes, de tasses du mot allemand *Tasche*, de gibecières, d'escarcelles du mot italien *scarcella*, d'aloières et d'aumônières. C'est ce dernier nom qui, à partir du treizième siècle, paraît le plus usité.

Ces poches étaient en usage dans toutes les classes. On trouve, dans les monuments de la sculpture et de la peinture, ces tasses ou aumônières des dimensions les plus diverses. Parfois ce sont de petits sacs à panse arrondie ; plus souvent ils prennent la forme carrée ou trapézoïdale ; l'aumônière, proprement dite, affecte toujours cette dernière forme. De même que dans l'antiquité classique, on y serrait l'argent que l'on emportait avec soi. On y mettait aussi un couteau, des clefs, des objets de dévotion, et enfin tous les objets d'un usage fréquent et que, pour cette raison, on aime à avoir sous la main en toutes circonstances.

Nous pourrions citer un très grand nombre de monuments où sont figurées ces sortes de poches. Il suffira de rappeler que l'effigie de Clovis sculptée sur sa tombe à Sainte-Geneviève, au douzième siècle, portait une tasse, consistant en un sac fermant à coulisses. La statue couchée de la reine Berthe, dont le tombeau, refait par les soins de saint Louis, se trouve à l'abbaye de Saint-Denis, porte une escarcelle

suspendue à la ceinture ; et, pour citer une œuvre d'art d'une date beaucoup plus rapprochée de nous, on retrouve au Louvre, dans le joli portrait de Henri II, peint par J. Clouet dit Janet, une de ces escarcelles, fixée au ceinturon que porte le roi ; ce n'est pas là le dernier exemple que l'on pourrait rappeler de ces poches indépendantes des vêtements ; en réalité, les *réticules* ou *ridicules*, portés par les dames il y a cinquante ans, n'étaient autre chose que des aumônières, moins richement ornées et moins gracieuses que celles des dames du treizième siècle.

Quelque fragiles que soient ces petits meubles, en cuir parfois, mais plus généralement façonnés en tissus et recouverts de broderies délicates, on retrouve encore un certain nombre de ces aumônières dans les trésors des églises, notamment en Allemagne, en France, en Belgique, et dans les collections des amateurs. Mais ces dernières aussi proviennent, presque toujours, d'églises détruites ou dépouillées.

La cathédrale de Troyes conserve trois de ces aumônières. Viollet-le-Duc a donné le dessin de l'une de ces bourses [1] qu'il fait remonter au douzième siècle. Si cette attribution est exacte, l'aumônière de Troyes serait peut-être la plus ancienne connue jusqu'à ce jour. Longtemps avant Viollet-le-Duc, le père Montfaucon avait fait graver une aumônière conservée alors à l'église Saint-Yved de Braisne et que Gagnières avait fait dessiner. [2] En commentant cette gravure, le savant bénédictin ajoute : « Je ne sais si la bourse que nous donnons ici est la même chose que le *Sporta peregrinationis,* que Philippe Auguste prit à S.-Denis avec l'oriflamme et le bourdon, lorsqu'il partit pour aller à la guerre sainte. Voici ce qu'en dit M. de Gagnières, qui l'a fait tirer d'après l'original : Bourse dans laquelle les princes et seigneurs ont apporté des reliques d'outremer. Ils faisoient broder leurs armes dessus : celle-ci est prise sur une, qui était à S.-Yved de Braisne. Les princes de la branche de Dreux et de Bretagne ont eu beaucoup de dévotion pour cette église. »

L'une des trois bourses de la cathédrale de Troyes dont il vient d'être question, mais qui paraît moins ancienne que celle dessinée par Viollet-le-Duc, a été reproduite par Willemin, qui l'attribue à Thibaut IV le Chansonnier (1201-1253) [3].

Enfin M. Charles de Linas a fait connaître, par des reproductions coloriées, deux aumônières qui semblent dater du quatorzième siècle, appartenant autrefois au trésor de l'abbaye de Saint-Mihiel, monastère bénédictin du diocèse de Verdun, supprimé à la révolution de la fin du siècle dernier.

Ces deux jolies aumônières font aujourd'hui partie de la collection de M. Oudet, architecte à Bar-le-Duc. [4] Mais de tous les monuments de cette catégorie qui nous sont connus, de tous ces travaux à la fois si ingénieux et si délicats, il n'en est aucun qui, au point de vue de l'art du brodeur et des

1 *Dictionnaire du mobilier français.* Tome III page 27. C'est probablement la même aumônière de très grande dimension qui est reproduite, en couleurs et moitié grandeur d'exécution, dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne* par A. Gaussen, *Tissus et Broderies,* planche 12.

Malheureusement, la comparaison entre ces deux dessins est loin d'inspirer la confiance. Ou bien la reproduction de Viollet-le-Duc manque d'exactitude, ou bien c'est celle de Gaussen, — à moins toutefois qu'elles ne pèchent l'une et l'autre dans l'étude des détails et de la tonalité. Cependant la planche de Gaussen paraît exécutée avec plus de précision archéologique.

2 *Monuments de la Monarchie françoise.* T. II. pl. 31.

3 *Monuments français inédits.* Pl. 114.

4 *Anciens vêtements sacerdotaux et anciens tissus conservés en France,* par Ch. de Linas. Didron, Paris, 1870.

sujets traités, paraisse offrir autant d'intérêt que la riche aumônière reproduite avec fidélité par notre planche II. Comme elle est d'un travail plus ancien que la bourse de la planche I, nous allons l'examiner avant celle-ci.

Cette broderie a été remise au jour en 1869. A cette époque, les travaux de restauration qui se faisaient à l'ancienne église collégiale de Tongres nécessitèrent le déplacement des meubles et des reliquaires conservés à la sacristie. Avant de remettre ces meubles à la place qu'ils devaient occuper, on eut la pensée d'ouvrir deux châsses et, entre autres objets d'un haut intérêt, on y découvrit des tissus et l'aumônière brodée dont nous donnons le dessin. [1]

La partie antérieure de cette bourse est brodée avec un soin et une délicatesse extrêmes sur un canevas de toile blanche ; la partie postérieure est simplement formée par une toile jaunâtre très grossière.

Il est à regretter que, jusqu'à présent, on n'ait pas encore expliqué avec précision le thème traité par l'artiste brodeur. C'est en vain que nous avons feuilleté les romans de chevalerie, les fabliaux, les chansons de gestes et les poésies antérieures au quatorzième siècle, pour y trouver les épisodes dont est historiée cette aumônière. Peut-être notre dessin, en tombant sous les yeux de quelque érudit, servira-t-il à hâter la solution du problème.

Cependant, afin de faciliter l'intelligence de cette curieuse broderie, nous croyons pouvoir dire que, pour retrouver *le fait* représenté, il convient de mettre en rapport direct, l'une avec l'autre, les deux zones superposées du dessin. En d'autres termes, à nos yeux, le sujet brodé couvrant la partie de l'opercule destinée à être relevée pour introduire la main dans la bourse, et qui, à sa base horizontale, est garnie du même galon qui entoure l'aumônière, ne doit pas être isolé du sujet qui orne la partie inférieure et la plus large de la bourse. Le chevalier qui s'élance, au galop de son cheval, par la porte d'une ville ou d'un château, couvert d'une cotte de mailles, le heaume en tête, la targe couvrant le corps, brandissant de la main droite une épée redoutable, en veut certainement — le mouvement de la tête le fait comprendre — à cet autre cavalier, armé comme lui, et qui cherche aussi à se garantir avec son bouclier, en lançant un javelot au chevalier de la zone supérieure, qu'il vise directement. Sur le devant du cheval, où le cavalier au javelot est assis en croupe, se tient une jeune fille que, sans doute, il vient de ravir. Cette belle, qui sera le prix du combat, n'est pas indifférente à l'issue de la lutte. Elle aussi porte les yeux sur le chevalier qui accourt ; elle tend vers lui des mains suppliantes. A côté du groupe équestre, un vieillard d'un rang élevé, couvert d'un manteau doublé de vair, assis sur un faudesteuil, tend également une main, qu'il vient de déganter, vers le chevalier libérateur qui s'approche ; près de lui, un personnage couvert d'une coiffure fantastique — peut-être le fou du seigneur — semble consulter celui-ci, avant d'intervenir pour arrêter le chevalier ravisseur. Dans la zone supérieure, une femme, placée dans une échauguette, suit du regard le chevalier qui vole au combat, tandis que, sur les créneaux du château habité par le vieillard, un jeune homme et une jeune fille paraissent s'entretenir des éventualités de la lutte.

1 M. Ch. M. F. Thys fit connaître cette découverte dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, année 1866, article réimprimé au *Bulletin de la Société scientifique du Limbourg*, tom. IX, p. 221 et ss., accompagné d'une planche de dimensions réduites, médiocrement exécutée.

L'œuvre littéraire auquel le thème est emprunté reste donc à trouver. Pour faciliter les recherches il n'est peut-être pas inutile de rappeler que les poëmes héroïques de l'antiquité, et notamment ceux qui ont chanté le siège de Troie, les luttes des Grecs et des Troyens, ne sont pas restés inconnus des lettrés au moyen âge. Nous sommes assez disposé à voir, dans la broderie qui nous occupe, l'illustration de quelque poéme du douzième ou du treizième siècle, représentant, avec les modifications et les travestissements que l'époque comporte, l'enlèvement d'Hélène par Thésée ou par Pâris, les combats dont Hélène fut l'objet — peut-être son retour auprès de Ménélas, son premier époux, après son mariage avec Déiphobe. S'il est peu probable que le thème de la broderie soit emprunté à la mythologie païenne, il n'est pas impossible que celle-ci ait fourni les éléments au drame du moyen âge illustré par l'artiste brodeur.

Pour établir combien, dans le domaine de la broderie et de la textrine, les épisodes du siège de Troie étaient en faveur, même à une époque fort reculée du moyen âge, il nous suffira d'emprunter quelques citations au livre si érudit de Francisque-Michel, sur les tissus précieux du moyen âge. Il nous rappelle entre autres que Witlaf, roi de Mercie, donna à l'abbaye de Croyland un manteau de pourpre, pour qu'on en fît une chape, et à ce don il ajouta un voile d'or sur lequel était représenté le siège de Troie.

Le savant auteur ajoute en note :

Le sujet représenté sur le voile donné par Witlaf était l'un de ceux qu'affectionnaient le plus nos ancêtres; on le voyait sur les voiles d'un navire décrit par un trouvère :

Li single furent de soie à or battus,
Portrais i est et Castor et Polus,
Lor suer Elaine et rois Menelaus;
De Troie i est li cembiaus et li hus,
Comment Ector fu mors et confondus,
Et Achilles et li rois Patroclus
Et Antenor et li ber Troilus,
Comment de Troie fu li murs abatus,
La cités ars et Ylions fondus. . . .

Plus loin, c'est un riche tapis sur lequel l'ouvrier avait retracé en partie les mêmes scènes :

Droit en mi l'aire de la sale pavée
Ont estendu une grant kieute ovrée
D'un inde paile, d'or fu eskiequerée;
D'un blanc diaspre estoit entor bordée.
Sor le blanc fu de vermel profilée
Toute l'estore com Troie fu gastée[1].

[1] *Roman d'Ansëis de Carthage, MS. de la Bibl. nat.* nº 7191. Voyez les *Recherches sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent et autres tissus précieux, par* Francisque-Michel. Tome I. p. 182. *Paris,* MDCCCLII.

Le même auteur cite d'autres exemples où la guerre de Troie sert de thème aux brodeurs et aux tisserands.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur la planche I pour reconnaître que, si l'aumônière reproduite appartient à la même catégorie de monuments de l'art du brodeur que la bourse dessinée planche II, le style de l'ornementation est entièrement différent. D'un aspect plus riche peut-être que celle-ci, l'aumônière de la planche I n'offre ni l'intérêt iconographique ni l'originalité de la planche II. En effet, l'ornementation rappelle de tous points celle de plusieurs bourses déjà connues par des publications que nous venons de citer, ainsi que celle d'autres aumônières ou de fragments restés inédits.

De même que dans la bourse gravée par Montfaucon, toute l'ornementation se compose de losanges décorés de dessins rectilignes et formant l'encadrement de figures héraldiques, avec cette différence toutefois que, dans l'aumônière de Saint-Yved de Braisne, les figures héraldiques sont inscrites dans des écussons, ce qui en forme de véritables blasons. A ce point de vue, notre aumônière se rapproche davantage de celle de Troyes publiée par Viollet-le-Duc et par Gaussen, ornée de nombreuses divisions inscrivant des figures, dont les unes paraissent héraldiques, mais dont les autres appartiennent simplement au domaine de la fantaisie.

On peut à la rigueur rapporter les figures héraldiques de notre planche I à des blasons connus. Tout le monde sait que *de sable au lion d'or* sont les armoiries du Brabant; *de gueule aux trois léopards*, celles de l'Angleterre, (ce sont aussi les armes des comtes d'Ochain); enfin on peut y retrouver la moitié de l'escarboucle fleurie de Clèves, et peut-être les lions du Hainaut et de Luxembourg. Au point de vue de leur signification historique toutefois, nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de s'arrêter à ces figures, par la raison que l'on ne pourrait guère en tirer des inductions, soit pour connaître le personnage pour lequel l'aumônière a été brodée, soit pour trouver le donateur qui l'aurait offerte au trésor de la collégiale de Tongres. Il est permis de croire en effet, que les figures héraldiques brodées sur cette bourse ne s'y trouvent qu'à titre de décoration; le lien qui pourrait expliquer leur réunion serait aussi difficile à trouver que la raison pour laquelle quinze blasons différents sont brodés sur la bourse de Saint-Yved de Braisne, et une vingtaine de figures plus ou moins héraldiques sur l'aumônière de Troyes dessinée par Gaussen.

Nous venons de rappeler que les bourses et les aumônières se trouvent seulement dans les trésors des églises. Cela peut étonner au premier abord parce qu'il est hors de doute que ces poches ont été confectionnées pour l'usage profane rappelé au commencement de ces lignes; cela s'explique cependant aisément par les coutumes et les mœurs du moyen âge. Ces aumônières brodées avec tant d'art, historiées de sujets n'ayant rien de commun avec un usage religieux, ont contenu des reliques. Portées d'abord comme complément de leur toilette par les chevaliers et par les châtelaines, elles ont servi, au retour des contrées d'outre-mer ou d'autres pays lointains, à renfermer les offrandes apportées par les pèlerins aux églises du pays natal. En pareille circonstance, revenant heureusement d'un périlleux voyage, que pouvaient-ils rapporter de plus précieux aux sanctuaires que des reliques? Afin de mettre le récipient en rapport avec le contenu, on choisissait l'aumônière la plus richement brodée, et, après avoir donné

les ossements des saints, on se serait bien gardé de reprendre l'enveloppe qui les contenait. Le tout restait à l'église, l'aumônière devenait *bursa* ou *sacculus reliquiarum*. Celles qui se trouvent dans les musées et les cabinets des amateurs doivent leur conservation à la piété qui les a entourées ; ce n'est qu'à la suite de la suppression et de la spoliation des églises, qu'elles sont devenues objets de curiosité.

Les deux bourses de Tongres sont brodées en soie et en fil d'or et d'argent sur un canevas d'une grande finesse, et se trouvent encore dans un état de conservation relativement bon. Nos dessins sont assez fidèles pour qu'il n'y ait pas lieu de les décrire. Ils donnent la grandeur exacte des monuments originaux ainsi que leur coloration. Celle-ci a été rafraîchie seulement lorsque, par l'examen de quelques parties soustraites à l'action de l'air et de la lumière, il a été possible de s'assurer de la tonalité primitive. Les houppes ou *fiocchi* qui les garnissent sont en partie restaurées sur nos dessins.

Jules HELBIG.

PLANCHE III.

BIJOUTERIE FRANQUE.

Ve VIe ET VIIe SIÈCLES.

MUSÉE DE NAMUR.

Les populations de la Gaule Belgique ont toujours manifesté un goût prononcé pour les bijoux : on peut voir, dans le Musée de Namur, un grand nombre de fibules ou broches de vêtement fabriquées dans le pays pendant les trois premiers siècles de notre ère. Beaucoup de ces fibules sont émaillées et leurs émaux, aux vives couleurs, sont juxtaposés sans cloisonnage par un procédé qui paraît perdu aujourd'hui.

Les invasions germaniques, loin de contribuer à étouffer cet amour des joyaux, ne firent, au contraire, que le développer. Lorsque, au Ve siècle, les Francs s'établirent dans la Belgique, leurs vêtements civils et militaires étaient couverts d'ornements en or, en argent et en bronze ; mais ceux-ci n'avaient aucun rapport, soit comme travail, soit comme style, avec la bijouterie des anciens Belges.

La fabrication des émaux s'éteignit en Occident avec les invasions ; elle reparut à la fin, du Xe siècle, importée en Allemagne par les artistes byzantins qui avaient suivi à la cour d'Othon II la princesse Théophanie, fille de l'empereur grec Romain le Jeune. De l'école de Trèves sortirent alors les premiers émaux cloisonnés, fabriqués d'après des procédés venus d'Orient. L'industrie de l'émail champlevé ne tarda pas à renaître ; seulement l'emploi de ces émaux ne fut plus réservé uniquement à la bijouterie comme pendant les trois premiers siècles, il s'étendit à la décoration des grandes pièces d'orfèvrerie qui aux XIIe et XIIIe siècles étaient exécutées dans les abbayes des bords de la Meuse.

Les Francs possédaient une grande habileté pour fondre, ciseler et estamper les métaux : leurs bijoux d'or ont souvent une élégance qui a lieu de nous étonner chez un peuple traité de barbare par les historiens gaulois. Les Francs employaient, pour la décoration de ces bijoux, des filigranes soudés à l'or, des grenats, des améthystes, de la nacre et surtout des pâtes de verre colorées en rouge, bleu, vert ou blanc au moyen d'oxydes métalliques. Ces pierreries étaient serties dans des bâtes ou séparées par de minces cloisons d'or.

Il est peu d'études en archéologie plus attrayantes et plus neuves que celle des arts industriels chez les Francs. On trouve chez eux un style composé en partie de traditions dont il faut chercher l'origine et les influences en Orient et dans les nombreuses étapes que ces peuples ont parcourues depuis les confins de l'Asie et les bords de la mer Caspienne jusque dans nos contrées. Ainsi le style des ciselures et des damasquinures de leurs grandes boucles est évidemment asiatique ; nous retrouvons l'analogue dans l'ancien art persan. Les bijoux d'or estampé, garnis de pierres précieuses et de filigranes, appartiennent à un art industriel dont la patrie se trouve aussi, croyons-nous, en Asie et particulièrement aux bords de la Mer Noire. Les serpents, les oiseaux fantastiques nous rappellent le Nord ; et si, dans certains bijoux, la forme se ressent quelquefois du contact des Romains, le décor y reste complètement étranger.

Dans les contrées occidentales où les Francs s'établirent, leur influence se fit sentir, pendant la période romane, dans la sculpture décorative et surtout dans l'ornementation des étoffes et des manuscrits ; cette influence ne disparut qu'au XIIIe siècle lorsque les artistes cherchèrent leurs modèles dans la nature et particulièrement dans la flore indigène.

1. Grande épingle en argent doré. La tête affecte une forme d'oiseau à bec recourbé, dont les pattes et les ailes sont à l'état rudimentaire ; elle est ciselée et décorée de trois grenats en table. Sépulture franque, à Namur.

2. Épingle en argent doré. La tête porte quatre grenats sertis dans des bâtes surhaussées entre lesquelles se trouve un petit ornement en filigrane. L'aiguille est garnie d'un joli nœud en forme de colerette plissée. Sépulture franque, à la Plante (Namur).

3. Épingle à cheveux, en bronze, moins grande que les précédentes ; elle a la forme d'un hache ou francisque, arme favorite des chefs francs, et porte sur sa face des points et des traits gravés. Sépulture franque, à Éprave (Namur).

4. Collier de femme, formé d'olives d'or et de verroteries de couleur verte. Sépulture franque, à Samson (Namur).

5. Bague en or. L'anneau, très large, est fait de trois filets granulés encadrant deux torsades et s'ajustant à un chaton carré portant une fausse émeraude. Sépulture franque, à Spontin (Namur).

6. Bague dont l'anneau se compose de trois lamelles d'or entre lesquelles courent, en zigzag, deux autres lamelles. Le chaton, bordé d'une torsade, renferme une pâte vitreuse de couleur bleue. Sépulture franque, à Spontin.

7. Bague en or. Anneau tordu s'ajustant par quatre petites boules à un chaton circulaire sertissant une pâte de verre à deux teintes imitant l'agate. Sépulture franque, à Samson.

8. Bague en or. Anneau décoré de trois filigranes très délicats. Chaton plissé enchâssant un cabochon vert imitant l'émeraude. Sépulture franque, à Spontin.

9. Bague en or, assez petite, portant un chaton plissé et un cabochon en cristal de roche. Sépulture franque, à Samson.

10. Boucle d'oreille, en argent doré. Le barillet est un polyèdre irrégulier dont les faces sont ornées

de grenats en table sertis dans des bâtes surhaussées. Des petites bâtes cylindriques, portant à leur extrémité de fausses perles, surgissent aux angles des carrés. Sépulture franque, à Samson.

11. Paire de boucles d'oreille, en or, dans le genre de la précédente. Les anneaux sont légèrement tordus. Sépulture franque, à Franchimont (Namur).

12. Boucle d'oreille en argent doré. Des nœuds très simples en filigrane sont soudés sur le barillet. Sépulture franque, à Namur.

13. Broche formée d'une lame d'or estampée, offrant l'imitation barbare d'une médaille de l'époque justinienne. Sépulture franque, à Franchimont.

14. Broche en or, dont les bords garnis d'une torsade sont formés de lobes et de redans. Une suite de bâtes renfermant des cabochons aujourd'hui disparus, alternent avec des fausses émeraudes taillées en table. Le cabochon du milieu du bijou, formé d'une pâte d'un blanc laiteux, est entouré d'une roue de grenats cloisonnés. Fond couvert de filigranes irréguliers. Sépulture franque, à Rognée (Namur).

15. Broche en or, de forme circulaire mais endommagée. Une perle en verre bleu, des bâtes triangulaires, des abeilles garnies de grenats et de filigranes d'une forme très simple, en garnissent la face externe. Sépulture franque, à Biesmerée (Namur).

16. Broche en or, garnie de filigranes, de grenats cloisonnés et de fausses émeraudes serties en bâte. La pierre du centre manque. Sépulture franque, à Sombreffe (Namur).

17. Broche en argent doré, avec renflement au centre. Filigrane et anneaux soudés sur le fond. Trois têtes d'oiseaux formés de grenats cloisonnés. Sépulture franque, à Rognée.

18. Broche en or, ornée de grenats et de nacre sertis en relief. Une foule de petits anneaux granulés sont soudés sur le fond. La pierre du milieu a disparu. Sépulture franque, à Franchimont.

19. Petite plaque d'une broche en or, garnie de grenats et de filigranes très simples. Sépulture franque, à Flavion (Namur).

Alfred BEQUET.



PLANCHE IV.

STATUETTE RELIQUAIRE DE SAINT BLAISE.

TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE SAINT AUBAIN A NAMUR.

Saint Blaise, évêque de Sébaste, et qui a souffert le martyre au quatrième siècle, a souvent inspiré les artistes pendant les meilleurs siècles du moyen âge.

Cela s'explique aisément : c'est l'un des 14 saints *auxiliatores* (*Die 14 Nothhelfer*) dont la dévotion était très populaire en Allemagne, dans nos contrées, et même dans tout l'Occident. Il est du nombre des saints secourables particulièrement célèbres pour l'efficacité de leur invocation, et auxquels on s'adressait de préférence pour obtenir la guérison des peines de l'âme et des maux du corps :

Blasi, praesul vivens purissime,
Plagas curans carnis et animae...

Saint Blaise est toujours représenté en évêque ; souvent il a pour attribut spécial un cierge ou une sorte de rat de cave. Plus généralement on lui donne en mains les instruments de son martyre : les ongles de fer, le peigne aux dents acérées, le rateau.

La statuette reliquaire, conservée dans le trésor de la cathédrale de Namur, est l'une de ces œuvres sans nom d'auteur et sans antécédents historiques, que le moyen âge nous a léguées comme un témoignage à la fois de l'habileté et de l'humilité de ses artistes. Dans les différents inventaires du trésor de l'ancienne collégiale de Saint-Aubain — et parmi lesquels on en a publié d'assez détaillés — nous avons vainement cherché un renseignement, une mention de cette statuette. La notice publiée en 1851 sur cette église, devenue cathédrale, par un membre de son clergé, nous apprend seulement que les reliques du saint, contenues dans cette œuvre d'orfévrerie et dans une petite cassette en argent que possède le même trésor, sont à l'église Saint-Aubain depuis une date si reculée, qu'il n'est plus possible de déterminer l'époque à laquelle elles y sont venues. Nous en sommes donc réduit à l'étude des caractères archéologiques et du style de ce travail, pour fixer approximativement le temps où il a pu sortir des

mains de l'orfèvre et enrichir le trésor autrefois si considérable de la collégiale fondée par Albert, comte de Namur.

Le travail nous paraît appartenir à la fin du quatorzième siècle. La reproduction en phototypie accompagnant cette notice nous dispensera d'une longue description et permettra au lecteur de se faire une idée précise de cette élégante statuette.

Le saint, revêtu des ornements sacerdotaux, debout, tient de la main gauche la crosse épiscopale et de l'autre le rateau, instrument de son supplice. La tête inclinée, il semble contempler celui-ci et méditer sur la victoire du martyre. Les traits du visage sont pleins d'intelligence et de finesse, tandis que la barbe et les cheveux qui s'échappent de la mitre par larges boucles franchement accusées ajoutent beaucoup au caractère de la tête.

La chasuble ample est drapée avec cette aisance dont les artistes fondeurs en métal se sont, jusqu'au déclin du moyen âge, transmis le secret, ne perdant jamais de vue les ressources particulières et les effets propres à la matière qu'ils avaient à façonner.

Les reflets scintillants que les plis juxtaposés se renvoyent les uns aux autres donnent aux draperies un accent et une légèreté que l'on ne retrouve ni dans la sculpture sur pierre, ni dans celle sur bois. Contrastant avec les plis un peu anguleux que forme la chasuble relevée sur les bras, la dalmatique et l'aube retombent en plis presque verticaux sur les pieds, et affermissent avec une énergie toute monumentale le bas de la figure sur le piédestal octogone qui l'exhausse.

La statuette, y compris le piédestal ajouré d'une rangée de petites ogives, a une hauteur de 58 centimètres. Elle est en vermeil; et à la mitre déjà un peu volumineuse, à l'étole et au manipule on remarque des ornements finement gravés. Le bas de la dalmatique aussi est paré d'une large bordure de quinte-feuilles inscrites dans des cercles, d'un goût très pur.

L'artiste toutefois ne s'en est pas tenu là; s'inspirant sans doute de la pensée qu'il n'avait pas seulement à reproduire la figure de saint Blaise, mais à façonner en même temps le récipient de ses reliques honorées, il a voulu encore enrichir celui-ci de pierreries qu'il a répandues avec une certaine profusion sur ses vêtements.

Sur la mitre — sans doute la *mitra pretiosa* — on voit 15 turquoises, 12 améthystes, 4 émeraudes, 2 grenats, et 15 cristaux de roche. Le parement ornant l'amict est enrichi de 3 saphirs et de 4 grenats. Sur les épaules se trouvent deux cristaux. Sur l'orfroi antérieur de la chasuble il y a une topaze, 2 émeraudes et deux cristaux; les mêmes pierres se trouvent par derrière. A chaque bout du manipule on voit un saphir entre 4 grenats, et à l'un des bouts de l'étole existent les mêmes pierres, tandis qu'à l'autre il y a, au contraire, un grenat entre quatre saphirs. Enfin sur chacun des gants on remarque un grenat, et le chaton de la bague contient un diamant.

On le voit, ni les richesses de la matière, ni les labeurs de l'artiste n'ont été ménagés.

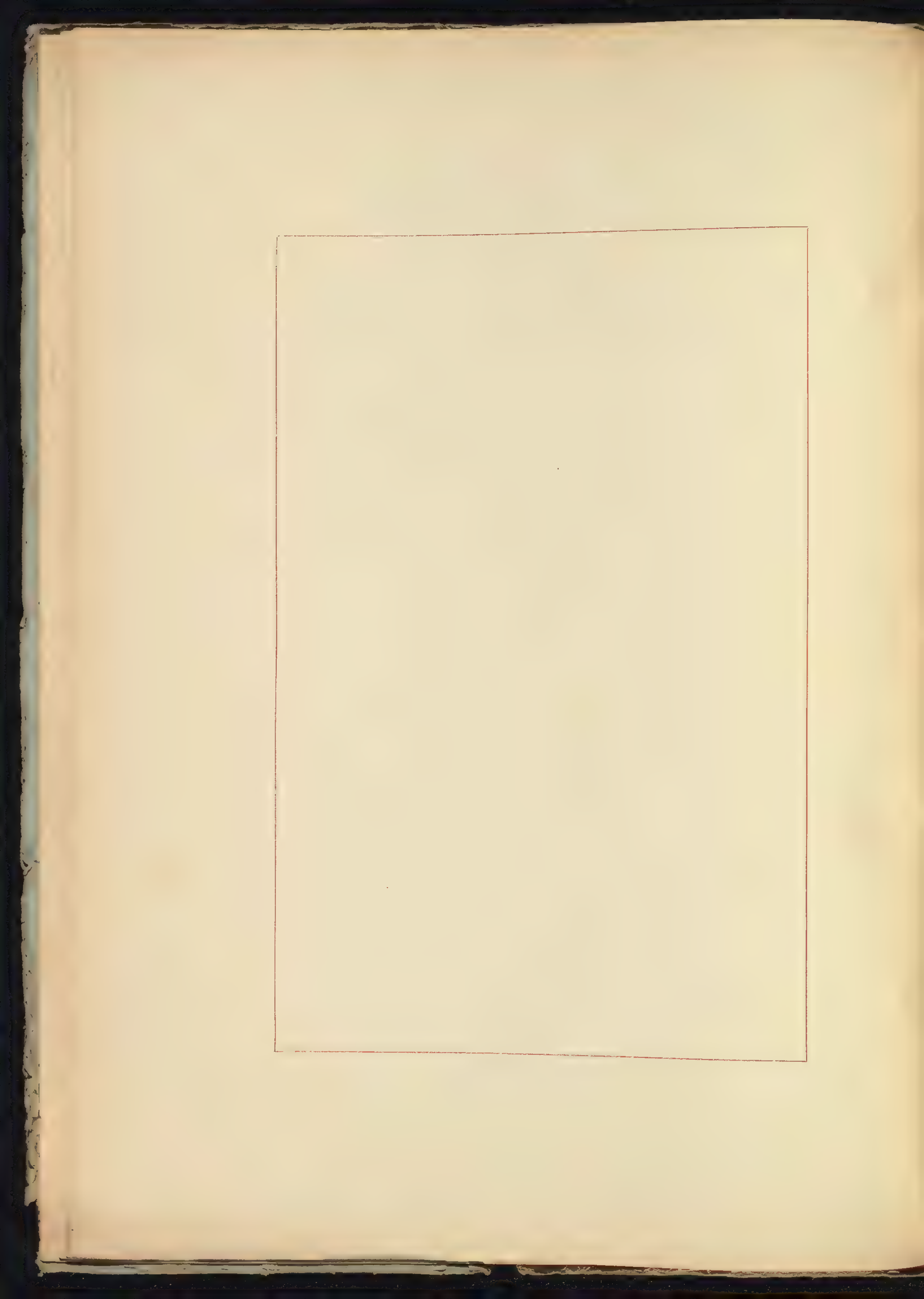
Lorsqu'on étudie des monuments de ce genre, à défaut du nom du maître, on est naturellement porté à s'enquérir de la contrée où il a pu vivre, de l'école à laquelle il a pu se former. En ce qui concerne le travail qui nous occupe, les points de comparaison sont trop rares pour permettre à cet égard

une réponse satisfaisante. Quoique, dans le style général de l'œuvre, il y ait quelque analogie avec la statuaire française, rien ne fait écarter la supposition qu'elle soit sortie de l'atelier d'un artiste des bords de la Meuse, et qu'elle ait pu même être exécutée à Namur. L'existence des reliques de saint Blaise à la cathédrale de Namur remonte, comme nous venons de le voir, à une haute antiquité. Il semble peu probable que l'on ait été chercher au loin l'artiste chargé de façonner le reliquaire alors qu'il y avait dans le voisinage des ateliers où les métaux étaient mis en œuvre avec une rare habileté.

Lorsque, au commencement du douzième siècle, Lambert Patras a pu fondre, à Dinant, les fonts baptismaux conservés à l'église Saint-Barthélemy de Liège; lorsque, au siècle suivant, un frère Hugo ciselait et gravait ses chefs-d'œuvre à l'abbaye d'Oignies, il est très permis d'admettre qu'au quatorzième siècle la statuette de saint Blaise ait été exécutée par quelque artiste de la même contrée.

Cette statuette reliquaire est en général dans un bon état de conservation; quelques pierres seulement ont échappé à leur chaton.

Jules HELBIG.



PLANCHES V ET VI.

AIGUIÈRE ET BASSIN D'ARGENT DORÉ, REPOUSSÉ ET CISELÉ.

L'AIGUIÈRE a le pied circulaire; son bec et son anse sont formés chacun d'un animal chimérique. Celui de l'anse se termine, à sa partie inférieure, par un mascaron. La panse, ovoïde, est décorée, de chaque côté, d'un médaillon circulaire renfermant : l'un Neptune, l'autre Amphitrite.

Le bassin, circulaire, porte, sur son marli, six médaillons ovales alternant avec six chiffres ou cartouches de moindre dimension. Les six médaillons représentent des scènes de l'histoire de Moïse, et principalement des plaies d'Égypte : *a*) la plaie des grenouilles ; *b*) la peste des animaux ; *c*) la mort des premiers nés ; *d*) la plaie des moucherons ; *e*) la plaie des sauterelles ; *f*) le passage de la Mer Rouge, la colonne de feu miraculeuse et Moïse frappant le rocher. Dans les enlacements qui terminent l'encadrement des médaillons se jouent des faunes et des satyres.

Superbe travail allemand du XVI[e] siècle, inspiré assurément par l'art italien de la renaissance. Sous le rapport de la conception aussi bien que de l'exécution, l'aiguière est de beaucoup supérieure au bassin.

La différence des poinçons prouve d'ailleurs d'une manière évidente que ces deux objets, bien que contemporains et aujourd'hui réunis, sont néanmoins d'origine différente. Les poinçons figurent : I. sur le plateau : *a*) un N gothique allemand ; *b*) un W ordinaire surmonté d'un petit C ; *c*) une main surmontée d'une couronne impériale fermée ; — II. sur le bassin : *a*) un L gothique allemand ; *b*) un compas ; *c*) la même main couronnée que sur le plateau.

Hauteur de l'aiguière : 0,^{m}35 ; diamètre du bassin : 0,^{m}475. Ce superbe objet appartient à M[me] la Comtesse d'Aspremont-Lynden.

CH[ne] REUSENS.

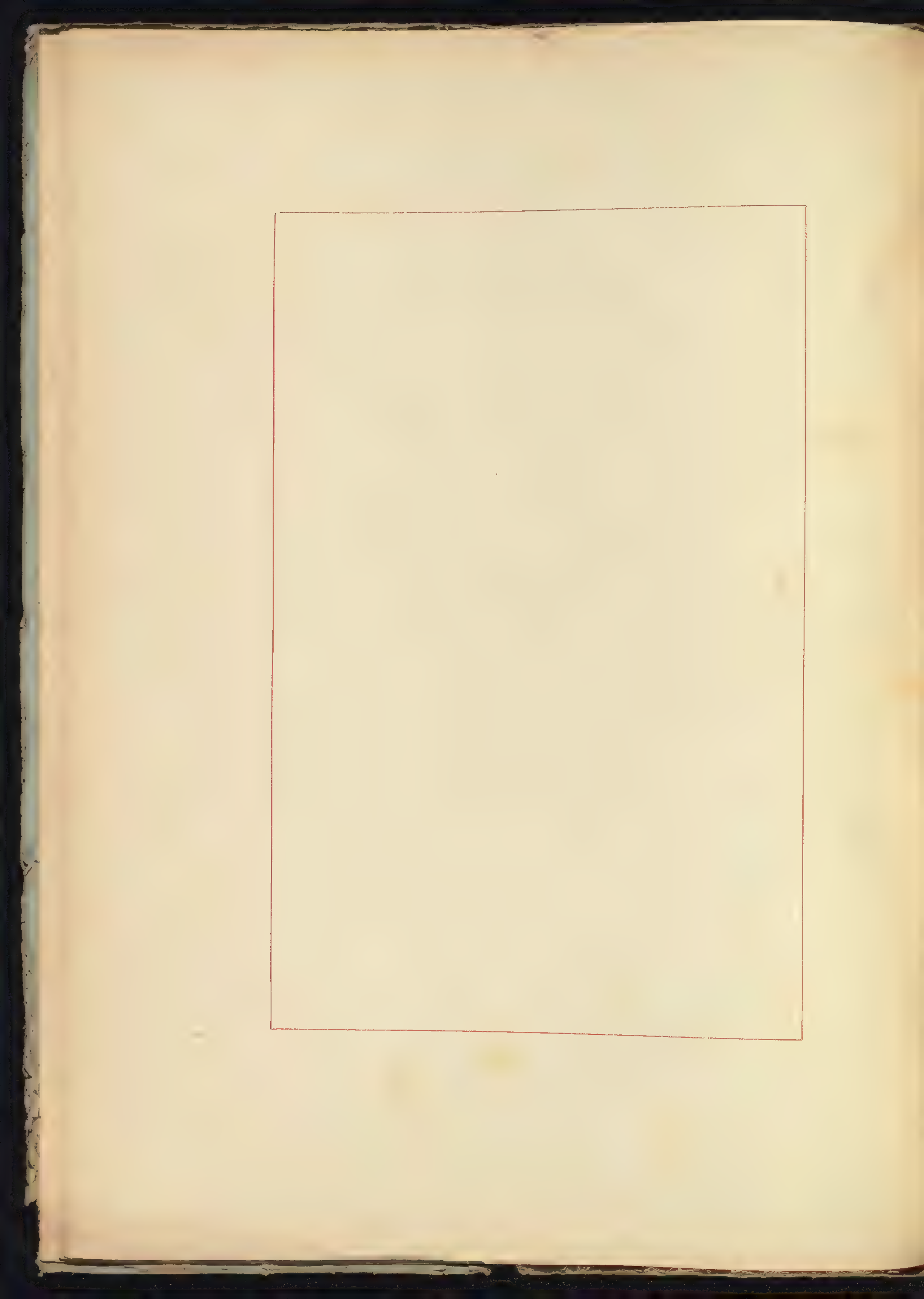


PLANCHE VII.

DEUX FEUILLETS D'IVOIRE SCULPTÉS EN HAUT-RELIEF.

I. FEUILLET d'ivoire, sculpté en haut-relief et servant de couverture d'évangéliaire

Trois sujets y sont reproduits l'un au-dessus de l'autre. Ce sont les trois résurrections miraculeuses opérées par Notre-Seigneur que saint Bernard a résumées si admirablement dans les mots : *Mors in domo, mors in porta, mors in sepulchro.*

Le sujet du haut représente la résurrection de la fille de Jaïr. La maison, à l'intérieur de laquelle le miracle s'opère, est figurée conventionnellement par deux arcades cintrées. Le Sauveur, suivi de quatre disciples, s'incline et fait le geste de la bénédiction à la manière latine. La fille de Jaïr, couchée sur un lit, se dresse sur son séant et lève les bras vers son bienfaiteur. Derrière elle, sa mère la soutient, et Jaïr, placé à côté, essuie ses larmes. Les arbres, ou plutôt les tiges terminées par une feuille à cinq lobes qu'on remarque au-dessus de la tête des deux derniers disciples, sont un signe iconographique en usage depuis les premiers temps du christianisme jusqu'au XIIIe siècle, pour indiquer qu'une scène ou une action ont lieu en plein air.

Le sujet du milieu figure la résurrection du fils de la veuve de Naïm. Le convoi funèbre sort de la porte de la ville. Le cadavre, à côté duquel se trouve la mère fondant en pleurs, est couvert d'un drap et porté par quatre jeunes gens suivis d'autres hommes. Le Christ, à la tête de trois disciples, vient à la rencontre de la veuve éplorée, et lève la main pour bénir.

Le sujet du bas reproduit la résurrection de Lazare. La scène se passe à l'extérieur de la bourgade, comme le montre la présence de l'arbre ou tige feuillue. Près du tombeau, figuré par une auge rectangulaire, se trouvent : d'un côté, le Christ accompagné de cinq disciples et bénissant Lazare qui se lève du tombeau, la tête entourée du suaire ; de l'autre Marie et Marthe, accompagnées de sept autres personnes qui semblent sortir de l'enceinte d'une ville.

Dans les trois scènes, le Christ, vêtu d'une longue tunique et d'un manteau, est imberbe ; il a les cheveux longs, tressés, et derrière sa tête on voit le nimbe crucifère. Il a, dans la main gauche, un livre fermé. Les disciples, sans nimbe, portent aussi des livres.

La plaque est encadrée dans une belle bordure de feuilles d'acanthe. Plusieurs figures conservent de nombreuses traces de polychromie ; le fond ou champ bleu, sur lequel elles se détachent, est parsemé d'étoiles à cinq rais.

Nous pensons que cette plaque est du IXe, peut-être même du VIIIe siècle. Elle fait partie du trésor de la cathédrale de Liège. Hauteur : 0,^{m}178 ; largeur : 0,^{m}11.

II. Feuillet d'ivoire, sculpté en haut-relief et servant de couverture d'évangéliaire.

On y voit le Christ en croix, imberbe et attaché à l'instrument de supplice par quatre clous. Deux anges soutiennent, au-dessus de sa tête, une couronne ornée de pierreries. Plus haut se trouve une main sortant des nuages, symbole de Dieu le Père. Les angles supérieurs de la plaque sont remplis : à la droite du Sauveur, par le soleil personnifié sous les traits d'un homme à tête rayonnante tenant une torche ; et à la gauche, par la lune sous la forme d'une femme, portant également une torche et ayant la tête surmontée d'un croissant. A droite de la croix, une femme, symbolisant l'Église, tient d'une main une branche à trois feuilles, image de la très sainte Trinité, et de l'autre une longue hampe munie d'une bannière flottante. A gauche, une autre femme, la Synagogue, s'éloigne, une palme à la main, et retourne la tête comme pour injurier le Divin Sauveur. La sainte Vierge et saint Jean occupent leur place ordinaire. Au pied de la croix, les morts sortent du tombeau. Dans les angles inférieurs de la plaque : à droite, la personnification de la Terre (femme demi-nue allaitant un serpent enroulé autour de son bras droit et tenant un rameau de la main gauche) ; à gauche, celle de l'Océan (homme barbu, portant dans la main droite un poisson, épanchant une urne de la gauche, et ayant la tête surmontée de deux serpents disposés en forme de croissant).

Ce feuillet d'ivoire date du IXe siècle. Il fait partie du trésor de l'église primaire de Notre Dame à Tongres. Hauteur : 0,^{m}184 ; largeur : 0,^{m}108.

Nous ferons observer que la manière de représenter la scène du crucifiement avec les accessoires que nous offre l'ivoire du trésor de Tongres fut très usitée du IXe au XIIe siècle. Ces accessoires, dont les uns sont historiques, les autres purement allégoriques, peuvent s'interpréter : La nature angélique, céleste et terrestre assistant au sacrifice de l'Homme-Dieu sur la croix, et en recueillant les effets salutaires ; l'Église fondée, la Synagogue réprouvée, le genre humain réparé et recevant le gage de la résurrection de la chair.

CH^{ne} REUSENS.

LES RELIQUAIRES DE L'ANCIEN COUVENT DES P. P. DOMINICAINS DE LIÈGE.

Les pièces d'orfèvrerie représentées par nos planches et que nous venons de décrire, étaient complètement tombées dans l'oubli depuis la suppression du couvent des Dominicains en 1796; après qu'elles furent retrouvées à Dresde en 1875, dans l'un des palais royaux, nous avons pu dans un premier travail, fixer leur origine et faire connaître comment ces reliquaires ont passé des mains des Frères-Prêcheurs établis à Liège, entre celles de la princesse Caroline de Saxe. Les documents historiques cités ne laissent aucun doute à cet égard.

Il est plus difficile d'établir d'une manière précise de quels ateliers sont sortis ces reliquaires.

A Liège, une tradition ancienne, adoptée par les historiens dont aucun n'a émis le moindre doute à cet égard, attribuait ces monuments à saint Louis, qui en aurait fait don au couvent de Liège. Ce qui est certain, c'est que, par une lettre datée de Senlis, le jour de la fête de la Nativité de la sainte Vierge Marie, en 1267, Louis IX a envoyé aux Frères-Prêcheurs de cette maison, une épine de la couronne du Christ (1). L'original de cette lettre, imprimée plusieurs fois par les annalistes liégeois, était conservé par les religieux auxquels elle a été adressée, jusqu'à la révolution française, époque à laquelle, comme nous l'avons dit, les moines Dominicains furent obligés de se disperser.

Les auteurs, dont aucun à la vérité ne remonte au delà du dix-septième siècle, assurent, qu'à la sainte épine le roi de France avait ajouté une de ses couronnes, une croix reliquaire contenant une parcelle de la vraie croix, un calice en or dont le pied renfermait une relique de même nature et un manteau royal. Ce dernier avait été converti en vêtement sacerdotal dont les religieux se servaient le jour de Noël, à la messe de minuit, ainsi que le jour de l'Épiphanie, pour rehausser la solennité de ces deux fêtes. Ces différents objets ont été vus au couvent des Frères-Prêcheurs notamment par les Bénédictins Martène et Durand, lors du séjour qu'ils firent à Liège, en 1723. (2)

Aucune trace n'a été retrouvée jusqu'à présent, ni du calice en or, ni de l'ornement royal, ni de la lettre originale de saint Louis. Lorsqu'on se rappelle les circonstances dans lesquelles les religieux, fuyant

(1) Ludovicus Dei gratia Francorum Rex. Dilectis sibi in Christo Priori et Conventui Fratrum Prædicatorum Leodiensium salutem et dilectionem. Ex sincero charitatis affectu, quem erga vos gerimus, et Ordinem vestrum, exigentibus ejus meritis tam præclaris, domum et Ecclesiam vestram Leodiensem, pretioso volentes munusculo decorare; vobis per latorem præsentium unam de Spinis sacrosanctæ Coronæ Jesu Christi transmittimus cum præsentium testimonio litterarum, charitatem vestram rogantes in Domino, quatenus eandem Spinam recipiatis honorifice, sicut decet, ob ipsius Salvatoris reverentiam, et ipsam debito honore conservare studeatis; et in vestris orationibus nostri memoriam habeatis facientes pro nobis, et Regina, et liberis, a devotis personis quæ in vestris partibus abundare dicuntur, Regem Regum et Dominum exorari. Actum Silvanecti, in festo Nativitatis B. Mariæ Virginis, anno Domini millesimo ducentesimo sexagesimo septimo. — B. Fisen, *Historiarum Ecclesiæ Leodiensis* pars secunda, liber I. n° XLIII. p. 17.

(2) *Voyage littéraire de deux Bénédictins*, T. II, p. 182.

devant l'invasion française, ont emporté l'argenterie et les objets les plus précieux de leur maison, il n'y a pas lieu de s'en étonner. On doit plutôt s'estimer heureux que les belles pièces d'orfèvrerie que nous avons reproduites n'ont pas été perdues dans la tourmente où tant d'œuvres d'art infiniment précieuses ont été détruites. Lorsque des circonstances heureuses nous permirent de retrouver, dans les reliquaires de Dresde, une partie du trésor appartenant autrefois aux Frères-Prêcheurs, nous avons admis, sans hésitation, le témoignage des annalistes liégeois affirmant que ces dons émanaient directement de saint Louis. Nous acceptâmes la tradition avec d'autant plus de facilité qu'ayant alors seulement sous les yeux les reproductions photographiques de ces monuments, il n'était pas possible de bien reconnaître les conditions techniques du travail et le caractère particulier de l'exécution. Plusieurs archéologues allemands avaient d'ailleurs, lors d'une première exposition de ces monuments a Dresde, cru pouvoir leur donner une origine française.

Cependant, après de la publication de notre étude, deux savants français, MM. Ch. de Linas et Victor Gay, dont les travaux archéologiques jouissent d'une autorité considérable, ne se rangèrent pas à l'opinion de leurs confrères allemands et à la nôtre. Selon eux, on ne pouvait attribuer aux reliquaires de Dresde le caractère particulier de l'orfèvrerie française à l'époque de saint Louis.

Les doutes soulevés par l'opinion d'hommes aussi compétents nous imposaient en quelque sorte l'obligation de procéder à un nouvel examen, mais cette fois nous ne pouvions nous contenter de reproductions ; il fallait étudier les monuments eux-mêmes et les comparer autant que possible à des œuvres d'orfèvrerie contemporaine.

Si l'examen scrupuleux auquel nous nous sommes livré à Dresde n'a pas réussi à nous donner une conviction absolue, nous devons convenir cependant qu'il a modifié considérablement la première opinion émise sur ces reliquaires, nous faisant adopter en grande partie l'appréciation des deux archéologues français. Voici, au surplus, les conclusions auxquelles, dans l'état actuel de nos connaissances, nous sommes disposé à nous arrêter :

La plus petite des deux croix reliquaires, reproduite par notre planche d'ensemble (pl. VIII), est un assemblage de différentes pièces d'orfèvrerie, comme nous croyons l'avoir démontré en la décrivant. Toute la partie inférieure jusqu'à la base de la flèche est un travail mosan, probablement liégeois, de la seconde moitié du treizième siècle. Le croissant est un émail rhénan de la même époque. La croix à huit fleurons, ornée d'émaux translucides et qui entoure directement l'habitacle de la relique, de même que les trois roses à fenestrages imitant des formes architecturales, ont probablement été fabriquées sur les bords de la Meuse au quatorzième siècle.

En ce qui concerne la grande croix, nous inclinons à croire que la croix proprement dite est un travail français de la seconde moitié du treizième siècle. Le type des figurines du revers de la croix, d'une part et d'autre part, l'absence de travaux de même style provenant, soit des bords de la Meuse, soit des bords du Rhin, nous portent à adopter cette opinion. Quant au pied de forme architecturale, entièrement différent et comme matière et comme style du travail, il nous semble d'une quarantaine d'années moins ancien que le reliquaire et, sans s'avancer trop loin dans le domaine des hypothèses, il est permis de croire que ce pied a été fait, à Liège, sous les yeux des P. P. Dominicains.

Reste la couronne. C'est également un travail du treizième siècle, mais qui ne semble pas avoir été exécuté d'un seul jet ; il aura probablement subi des remaniements. Articulées dans le principe, les huit plaques dont elle se compose ont été soudées ensemble plus tard. Probablement cette opération a été faite à l'époque où les nombreuses reliques, couvertes de plaques de cristal, y furent introduites, indépendamment de la relique de la vraie croix qui, dès l'origine, se trouvait sans doute à la plaque frontale.

Il nous semble donc admissible que la couronne ait été envoyée par Louis IX, comme l'ont cru de tout temps les P. P. Dominicains de Liège, mais alors plusieurs de ses détails auraient été remaniés depuis qu'elle était dans leur possession.

Une question dont la solution, au point de vue archéologique, est loin d'être sans importance a été posée déjà au siècle dernier, à propos de cette couronne : Est-elle, en effet, un insigne royal porté par le pieux souverain, ou bien n'est-elle qu'un reliquaire à formes symboliques, une couronne ornementale comme on en suspendait autrefois au-dessus des autels ?

Dans notre premier travail nous nous sommes prononcé franchement pour la première de ces hypothèses. Nous devons confesser que l'examen de la pièce d'orfèvrerie et les études que nous avons faites depuis ne nous permettent pas d'être aussi affirmatif à cet égard. Toutefois, comme malgré ces études, nous n'avons pu acquérir une certitude absolue, nous préférons ne pas aborder l'examen de cette controverse, dans l'espoir que la publication de notre planche viendra l'éclairer de lumières nouvelles, en faisant connaître cette belle pièce d'orfèvrerie à un plus grand nombre d'archéologues.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que les religieux de l'ordre des Trinitaires s'honoraient de posséder dans leur couvent dit des Mathurins, à Paris, un don émanant également de saint Louis, et qui offrait la plus grande analogie avec celui que le même roi avait fait aux Frères-Prêcheurs de Liège. Un religieux trinitaire, le P. Dan, qui écrivait en 1634, transmet quelques renseignements à cet égard (1). Mais Dulaure, dans son *Histoire de Paris*, donne des détails trop précis et trop instructifs dans les rapprochements à faire avec les monuments que nous venons d'étudier, pour ne pas les citer ici, *in extenso.*

« Église des Mathurins (Trinitaires), à Paris.

« On conservait dans la sacristie plusieurs reliques, et entre autres du *bois de la vraie Croix enchâssé dans une croix de vermeil donnée par saint Louis. Le manteau royal de saint Louis* dont on avait fait une *chasuble* qui ne servait que le jour de sa fête. Il était d'une étoffe de soie rouge avec des fleurs de lis et des *castilles* (châteaux) brochées en or et disposées en losanges. On y voyait aussi *une couronne* que le roi avait donnée. Elle était en *vermeil ;* les fleurs de lis ornées d'émeraudes, d'aigues-marines et d'opales ; le cercle était rempli par de *petites feuilles de laurier* travaillées à jour et ornées de *grands cristaux* en place de diamants. *On y avait mis des reliques* et entre autres une *épine de la couronne de Jésus-Christ*. Cette précieuse *couronne du roi n'était pas destinée à son usage*. Elle était portée sur un pied d'ivoire doré du même temps. En outre les *gants* et *l'écritoire du roi.* »

J. H.

(1) *Corsaires et Rédempteurs* par le P. Calixte de la Providence, trinitaire supérieur du couvent de Cerfroid. Société saint Augustin Lille, 1884. p. 233

PLANCHE VIII.

NOTRE planche VIII représente trois monuments de l'orfèvrerie très différents de forme et de travail, qui sont aujourd'hui la propriété de S. A. R. le prince Georges de Saxe.

Dans une étude antérieure consacrée à ces beaux reliquaires, nous en avons fait l'histoire et nous avons établi qu'ils proviennent tous trois de l'ancien couvent des Frères-Prêcheurs de Liège, supprimé en 1796. Notre travail, présenté à la Classe des Beaux-Arts de l'Académie de Belgique dans sa séance du 7 avril 1881 et imprimé dans le Recueil des *Mémoires* de cette savante Compagnie, renferme tous les détails historiques qui nous ont permis de fixer l'origine de ces œuvres d'orfèvrerie et les causes de leur présence au palais royal de Dresde. Nous croyons inutile de les reproduire ici, nous contentant de renvoyer à notre étude le lecteur désireux de connaître les vicissitudes par lesquelles ont passé ces œuvres d'art.

Toutefois nous devons faire observer qu'à l'époque où nous écrivions cette première notice, nous ne connaissions les monuments représentés sur nos planches VIII à XI que par des reproductions photographiques et le moulage d'un détail de la couronne. Depuis ce temps nous avons été à même de les voir et d'en étudier le travail ; l'examen détaillé auquel nous nous sommes livrés a modifié une partie de nos appréciations, ainsi que notre opinion quant aux ateliers d'orfèvrerie dont sont sortis ces reliquaires.

Ces observations préliminaires posées, nous allons décrire brièvement les trois objets reproduits sur notre planche, en commençant par la plus petite des croix reliquaires.

RELIQUAIRE-MONSTRANCE DE LA SAINTE ÉPINE.

La hauteur totale de ce reliquaire est de 1 mètre 5 centimètres. Il est en argent doré.

DANS sa configuration actuelle cette pièce d'orfèvrerie se compose d'un pied établi sur plan hexagone, dont les angles reposent sur de petits lions. En s'élevant, le pied forme une base à six pans, sur laquelle vient, reliée par quelques moulures, se fixer la tige du reliquaire.

Cette tige, divisée dans sa hauteur en deux parties à peu près égales par un nœud, s'épanouit en

une sorte de chapiteau dont l'encorbeillement reçoit à son tour un édicule également à six pans, de forme architecturale. La base de cet édicule est couverte de simples rusticages. Chacun des pans, relié à son voisin par un contrefort, s'élève en forme de gâble à rampants ornés de crochets ; les pans sont ajourés au moyen de jolies ogives géminées.

Toute la partie du reliquaire que nous venons de décrire est, à nos yeux, originale ; c'est-à-dire que les différents membres qui la composent ont été exécutés pour le même objet, mais il n'en est plus de même des fragments qui la surmontent : Ceux-ci, évidemment empruntés à d'autres pièces d'orfèvrerie, ont été réunis plus tard d'une façon assez arbitraire. Ainsi le toit, en forme de flèche aiguë, est un travail assez grossier, mais plus ancien que son support. Sur cette flèche qui s'amortit à son tour par une sorte de chapiteau, se trouve une boule de cristal, sans cohésion organique avec le reste du reliquaire. Une autre pierre noire, dont nous n'avons pu déterminer la nature, de forme ovale et renfermée dans une sertissure, vient se poser sur cette boule en cristal et servir de point d'appui à un croissant décoré d'émaux cloisonnés verts, dont les losanges sont relevées par des points blancs et rouges.

Sur ce croissant est posée la croix proprement dite ; celle-ci paraît également composée de différentes pièces qui, dans leur origine, n'étaient pas destinées à former un ensemble. Ainsi le centre de la croix consiste en un disque, un cercle complet ; au milieu de ce disque est placée, sous une feuille de cristal de roche, la relique, un fragment d'épine. Autour de l'habitacle de la relique, en forme d'auréole elliptique, se trouvent quatre médaillons de la même configuration, mais un peu plus petits ; ils remplissent le reste du cercle, ne laissant que deux triangles ornés de trèfles formés par des ajours. Dans ces quatre médaillons en forme d'amande, les symboles des évangélistes, gravés et dorés, se détachent sur un fond d'émail bleu translucide.

Dans le sens de la hauteur comme dans celui de la largeur, ce disque central est fixé sur la croix par quatre fleurs de lis d'un dessin particulier, décorées chacune d'une pierre fine et de trois perles, dont la sertissure se détache également sur un champ d'émail bleu translucide. Le contour du disque est encore orné, entre ces fleurs, de quatre autres fleurs plus petites, de même forme, enrichies de quatre perles fines chacune. Ce disque, renfermant la relique, constitue un ensemble qui paraît avoir été fixé plus tard sur les bras de la croix proprement dite, auxquels il ne se relie guère, ni comme conception, ni comme travail des détails.

Sur les bras de la croix et à la partie supérieure se trouvent ensuite trois médaillons ronds ou rosaces ornés de filigranes très déliés d'un dessin architectural rappelant les roses des cathédrales, et dont le centre est formé par une perle fine.

L'extrémité des trois branches de la croix s'épanouit en une sorte de trèfle dont les feuilles se terminent par une forme aiguë, et ornée chacune de cinq pierres, rubis et saphirs. Ces trèfles n'ont guère la finesse de travail et l'élégance du disque fleuri qui entoure la relique.

PLANCHE IX.

RELIQUAIRE-MONSTRANCE DE LA SAINTE-CROIX.

Hauteur totale, y compris le pied : 1 mètre 32 centimètres.

Largeur des bras inférieurs de la croix : 46 centimètres.

Largeur des bras supérieurs : 32 centimètres.

Épaisseur : 16 1/2 millimètres.

Le pied de ce reliquaire, reproduit planche VIII, donnant l'ensemble des trois reliquaires est d'un travail remarquable quoique de style tout différent de la croix proprement dite, dont la face antérieure est reproduite planche IX.

Le pied s'élève sur sa base octogone d'une largeur de 0^{m}27. Quatre des angles de la base posent sur des lions accroupis, quatre autres sur des dragons fantastiques, dont la tête est encapuchonnée. Sur ces points d'appui posent verticalement. les huit pans de la base ornés par une arcature à lancettes, posée sur une forte moulure et masquée aux angles par un petit contrefort. Au-dessus de cette arcature commence la partie horizontale du pied.

Celle-ci est également divisée en huit champs, dont quatre affectent la forme d'un carré irrégulier, et quatre autres la forme triangulaire. Le décor des champs carrés se compose, au centre d'un cercle assez richement mouluré, orné de rosettes sur les moulures, et, à l'intérieur du cercle, de redents qui entourent une tête de lion estampée. Le cercle est lui-même inséré dans un quatre-lobes, bordé et orné de même ; les espaces vides restés entre les lobes sont ornés d'animaux fantastiques niellés. Enfin, les quatre champs de configuration triangulaire, de même que l'espace entre les moulures des quatre-lobes et des champs carrés, sont couverts d'une riche végétation de feuilles de chêne. Ces feuillages sont traités avec un goût excellent présentant de l'analogie avec ceux du reliquaire de la Sainte-Croix appartenant autrefois à l'abbaye de Floreffe et qui fait aujourd'hui partie de la collection de M. le baron de Rothschild à Paris. Malheureusement, des parties notables de cette ornementation sont perdues.

De cette base s'élève le pied proprement dit : il est d'un dessin entièrement architectural. Sur un plan carré s'élèvent deux étages de lancettes ; le premier, et le plus développé, est assis sur un

soubassement nettement accusé, et la lancette est surmontée d'un joli gâble à crochets. Le second, plus simple, reçoit, en s'amortissant dans sa partie supérieure, la croix que nous allons décrire. Huit contreforts flanquent les quatre angles du pied; ils montent en ressaut de leur base, et vont s'amortir en nombreux étages jusqu'aux légers pinacles, reliés par des arcs-boutants au pied principal sur lequel est posée la croix.

Cette base architecturale, comme nous l'avons dit, est d'un travail différent de la croix proprement dite. Celle-ci s'enlève, au surplus, du pied avec la plus grande facilité, et l'on n'a introduit aucun élément décoratif pour ménager la transition.

La base avec arcature n'est pas sans analogie avec celle de la statuette de saint Blaise, reproduite sur notre planche IV. Toutefois dans la croix de Dresde, cette arcature n'est pas ajourée; elle est découpée et se détache sur un fond plat. Tout le pied architectural nous a paru être fait en cuivre doré, tandis que la croix est en vermeil.

Nous arrivons à la croix-reliquaire proprement dite, dont notre planche reproduit la face.

Le reliquaire se compose d'une croix à double traverse, dont les six extrémités se terminent par une fleur de lis de grand style. La relique, — d'assez fortes particules de la vraie Croix, — est naturellement visible à la face antérieure, au point d'intersection de la tige et des bras inférieurs de la croix qui sont les plus développés. Elle est protégée par une feuille de cristal de roche.

L'ornementation des six extrémités de la croix est exactement la même quant au dessin; la fleur de lis s'épanouit d'un quatre-lobes dont les bords moulurés se poursuivent autour des fleurs. A l'intérieur, les quatre-lobes sont décorés par une losange dans laquelle une petite rose, en platine d'or découpée, se détache sur un fond d'argent niellé.

A la hauteur des bras supérieurs se trouvent également, sous une feuille ronde, en cristal de roche, différents morceaux d'anciens tissus, fixés sur une feuille de parchemin. Des caractères d'une écriture oblitérée et qui n'a pu être déchiffrée encore, se voient sur ce morceau de parchemin. Le reste de la face antérieure de la croix n'a pour tout décor que les pierres précieuses en cabochons et quelques perles. Ces pierres, avec leur riche sertissure, la couvrent avec profusion, et sont disposées avec beaucoup de goût.

Les pierres ont été au nombre de cent; (cinq manquent actuellement); il y a, en outre, six grosses perles. Ces pierres sont des améthystes, du cristal de roche, du lapis-lazuli, etc.

PLANCHE X.

REVERS DE LA CROIX-RELIQUAIRE.

Si la face de la croix est plus riche par sa décoration lapidaire, le revers offre, par une ornementation plastique, plus d'intérêt au point de vue de l'art.

Au centre, à la hauteur de la première traverse, se trouve, dans un quatre-lobes, le Christ assis sur un trône. En dessous, au centre de la seconde traverse, dans le même encadrement, un Agneau divin. A droite et à gauche du Christ, sur le quatre-lobes d'où se développent les fleurs de lis des extrémités, un évangéliste sur un siège, ayant devant lui un pupitre. Ces deux figurines ont des attitudes étrangement contournées. L'une d'elles, qui paraît être saint Jean, semble se retourner pour écouter la voix qui l'inspire dans son travail; l'autre est occupée à tailler sa plume. Aux quatre autres extrémités se trouvent les symboles des évangélistes, placés dans l'ordre traditionnel :

AIGLE

LION BŒUF

HOMME AILÉ

Chacun des animaux est posé sur un livre; l'homme le tient en main. Toutes ces figurines, en relief, sont dorées et se détachent sur un fond niellé. Au Christ et à l'Agneau divin, le fond du quatre-lobes est décoré de feuilles de vigne; aux symboles des évangélistes, ce sont des feuilles de chêne, la végétation s'enlevant en blanc sur un fond niellé noir. Le plat de la tige et des deux traverses est orné de trente rosettes découpées dans des feuilles d'argent doré. Enfin le plat des fleurs de lis est couvert de feuillages d'une grande délicatesse et ténudité.

Des tigettes se développe une charmante végétation de feuilles d'érable. Il est à regretter que les six fleurs de lis aient perdu le décor de la partie centrale, peut-être plus fragile encore que celui qui ornait les côtés de la fleur.

PLANCHE XI.

LA COURONNE.

La couronne, en argent doré, mesure 205 millimètres de diamètre à sa base.

Elle se compose d'un bandeau de huit plaques articulées autrefois mais qui, plus tard, ont été soudées ensemble. Dans la partie supérieure, ces plaques se développent en une sorte de fleur de lis : chacune d'elles a une largeur de 60 millimètres sur une hauteur de 38, sans la fleur de lis. Cette dernière n'est pas d'égale hauteur dans les huit divisions de la couronne. Il y a une alternance à cet égard, les quatre plus élevées ont 105, les quatre autres 90 millimètres de hauteur.

Le point de contact entre deux plaques, probablement reliées autrefois par des charnières, est masqué par des figurines d'anges aux ailes éployées, posées sur une petite console moulurée et se détachant sur un champ de forme carrée, orné de filigranes. Ces séparations verticales couvrant les points de contact des plaques, se nomment *bastonnez* dans les anciens inventaires royaux. Les anges paraissent d'un travail postérieur aux plaques, il est probable qu'ils ont été ajoutés à la suite d'un remaniement de cette partie d'orfèvrerie ; aussi la couleur de la dorure des anges diffère-t-elle d'une manière sensible de celle de la dorure des plaques.

On voit, à l'intérieur de la couronne, des marques destinées à guider l'orfèvre dans la place respective à donner aux anges, afin de mettre ceux-ci à côté des reliques désignées sur les phylactères tenus par ces anges. Ce fait permet de supposer que les reliques recouvertes par une feuille de cristal, qui se trouvent aujourd'hui encastrées dans les plaques de la couronne, l'auraient été après coup, à l'époque où les anges ont été ajoutés. La hauteur des petits anges, jusqu'au sommet des ailes, y compris le socle, est de 72 millimètres.

Chacune des plaques contient une relique recouverte par une feuille de cristal de roche, dont la dimension et la forme sont mises en rapport avec la relique qu'elle doit protéger. Le reste de la plaque avec sa fleur de lis est richement orné de pierres fines en cabochons et de perles. Parmi ces pierres on remarque quelques intailles antiques. Les contours supérieurs des fleurs de lis sont bordés de pierres plus petites, hormis la pointe qui s'amortit par une pierre de plus grande

dimension. Le peu d'espace qui reste entre les sertissures est entièrement couvert de filigranes d'où s'épanouissent d'élégantes feuilles de chêne, de même type pour toute la couronne.

Les huit figurines d'anges sont de compositions différentes. Chacune d'elles tient un livre ou une banderole, sur lesquels sont gravés les noms des reliques qui se trouvent sous la feuille de cristal au milieu de la plaque, à droite de l'ange et que celui-ci indique de la main. A la plaque frontale que l'on aperçoit à droite, en haut sur notre planche, la disposition est différente des autres plaques ; on y voit une petite croix en bois, à double traverse.

Les pierres précieuses dont l'emploi est le plus fréquent dans la décoration des plaques sont le rubis ou le grenat, la turquoise, le saphir, l'onyx, l'améthyste, le lapis-lazuli ; les perles aussi y figurent en assez grand nombre ; enfin quelques sertissures sont aujourd'hui vides, notamment celle qui contenait autrefois un camée antique.

JULES HELBIG.

PLANCHES XII ET XIII.

CROIX-RELIQUAIRE DE L'ÉGLISE DE WALCOURT.

(COMMENCEMENT DU XIIIe SIÈCLE.)

Les planches XII et XIII donnent la face principale et le revers d'une croix-reliquaire, d'argent doré, conservée dans l'église de Notre-Dame à Walcourt (Namur). Ce curieux objet, de l'année 1225 environ, offre le plus haut intérêt pour l'histoire de l'art au commencement de la période ogivale.

Dans le cours du XIIIe siècle, l'orfèvrerie, comme tous les autres arts industriels, se transforma complètement sous l'influence du nouveau style architectural, né et développé en Occident pendant la dernière moitié du siècle précédent. Les émaux, qui, depuis la fin du X siècle, avaient joué un rôle prépondérant dans la décoration des métaux précieux, principalement en Belgique et sur les bords du Rhin, perdirent considérablement de leur vogue, et firent place insensiblement aux procédés de l'estampage, de la ciselure et de la gravure niellée.

Jusqu'au milieu du XIIIe siècle, les plaques émaillées et les sertissures de pierres, avec un certain appoint de rinceaux filigranés, restèrent généralement en usage, et continuèrent à fournir le principal motif d'ornementation pour les objets de grande dimension, tels que les châsses et les devant-d'autel. Témoin les châsses des Rois Mages de Cologne (premières années du XIIIe siècle), de Charlemagne (1220) et de Notre-Dame (1237) d'Aix-la-Chapelle, de Notre-Dame de Huy (1225 environ), de saint Éleuthère de Tournai (1247) et de saint Remacle de Stavelot (1260 environ).

Toutefois dans une partie de la Belgique, notamment dans la province de Namur sur les bords de la Sambre, l'usage des émaux polychromes disparut plus tôt que partout ailleurs. Dès le premier quart du XIIIe siècle nous trouvons, dans cette contrée, une école d'orfèvres mettant en pratique des principes tout nouveaux. A la tête de cette école et du mouvement artistique qu'elle produisit se trouvait le frère Hugo, moine augustin du prieuré d'Oignies, situé sur les bords de la Sambre. Cet humble religieux, qui travaillait pendant le premier quart du XIIIe siècle (une de ses œuvres porte la date de 1220), exécuta, en peu d'années, une série de chefs-d'œuvre non encore égalés, dont quelques-uns,

échappés à l'injure des temps et conservés religieusement dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, excitent l'admiration de tous les connaisseurs. Abandonnant l'emploi des émaux multicolores, il chercha son principal motif de décoration dans un travail original, qui consiste à couvrir les objets, en tout ou en partie, de délicats rinceaux formés de fleurettes et de folioles estampées, réunis par la soudure à de minces tigelles. Le réseau ou treillis très serré résultant de cette opération est ensuite rivé ou soudé sur les différentes parties de l'objet dont il épouse toutes les formes. Hugo emploie encore les pierreries ; mais, au lieu de les disposer sur de petites plaques rectangulaires et et de les relier par des filigranes, comme cela se pratiquait avant lui, il les sème artistement au milieu de ses élégants rinceaux.

La face principale de la croix-reliquaire de Walcourt, que reproduit notre planche XII, offre le même genre de travail que les œuvres magistrales du frère Hugo. On s'est prévalu longtemps des expressions plus ou moins vagues d'une ancienne chronique pour attribuer cet objet au moine orfèvre ; mais à la suite de la confrontation et de la comparaison attentives qu'on a faites de ces objets, lors de l'Exposition nationale de 1880, avec une couverture d'évangéliaire du frère Hugo, il a été constaté d'une manière évidente, que les estampes du moine d'Oignies sont différentes de celles de l'orfèvre de Walcourt. De ce fait résulte, comme conséquence, l'existence dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, au commencement du XIIIe siècle, non pas d'un seul atelier, mais de toute une école d'orfèvres éminents, se servant de procédés techniques et de motifs de décoration particuliers, inconnus ou rarement employés ailleurs.

L'objet reproduit par nos planches XII et XIII est une croix à double traverse, appelée aussi croix du Saint-Sépulcre, de Lorraine ou de Caravalla. Beaucoup de reliquaires de la vraie Croix, apportés de l'Orient à l'époque des croisades ou fabriqués en Europe sur des modèles byzantins, présentent cette même forme. Témoin encore la croix du prince Georges de Dresde qu'on voit sur notre planche IX. La traverse supérieure de toutes ces croix, plus petite que la traverse inférieure, n'est pas une répétition des bras, mais tout simplement le titre de la croix, dont les Grecs et les Orientaux ont exagéré les dimensions dans un esprit de vénération et de respect. Comme on le voit par la croix de Walcourt et de Dresde, les orfèvres occidentaux aimaient à donner la forme fleurdelisée à toutes les extrémités des branches.

On enchâssait la relique du bois sacré dans de petites cases en forme de croix grecque ou de croix à double traverse, qu'on fixait ensuite sur la face principale de la grande croix reliquaire. La croix de Walcourt porte la relique à son extrémité inférieure ; on remarque, en outre, sur la même face sept, et sur le pied six petites cases carrées, posées en losanges, sertissant des morceaux de verre ; voyez la planche XII. Ces cases aussi renfermaient autrefois diverses reliques.

1
5
6
3 18 19 7 20 21 4
8
9
10
23 31
22 25 26 27 11 28 29 30 33
24 32
12
13
14
15
16
17
2

Disposition des scènes et figures sur le revers de la croix *(planche XIII)*.

Le revers de la croix (planche XIII) offre un travail remarquable de gravure, ciselure et niellure. Le sujet et les ornements se détachent en or sur un fond couvert d'une peinture de nielle noir. On y trouve les symboles des quatre évangélistes (1 à 4), différentes scènes de la vie légendaire de la sainte Vierge (11 à 17) et son couronnement dans le ciel (7) ; des anges jouant des instruments de musique ou portant des symboles (5, 6, 8, 9, 10, 18 à 21) ; enfin les figures en pied des apôtres (22 à 33).

Il nous reste encore à signaler les superbes pied et nœud de notre reliquaire. L'un et l'autre sont hexagones. Tout l'objet repose sur quatre lions couchés.

Trois petits animaux fantastiques, dragons ou lézards, symbolisant sans doute le démon, semblent prendre la fuite en apercevant la relique de la vraie Croix.

La croix avec le pied mesure 1 m. 23 de hauteur.

CHNE REUSENS.

PLANCHE XIV.

TABLETTES A ÉCRIRE DU XIVe SIÈCLE.

Les tablettes à écrire furent en usage en Belgique dès les premiers siècles de notre ère : l'occupation romaine avait amené un certain développement de l'instruction dans le pays, et plusieurs faits semblent prouver que beaucoup de Belges, non seulement dans les villes mais même dans les campagnes, savaient écrire.

Le Musée de Namur possède une tablette à écrire très intéressante recueillie à Flavion, non loin de Dinant, dans un cimetière belgo-romain des Ier et IIe siècles. Cette tablette, en marbre oriental, est enfermée dans un étui en bronze de deux centimètres d'épaisseur sur douze de hauteur et sept de largeur. Un des plats de cet étui était mobile, il portait à son extrémité un godet semi-sphérique destiné à fondre la cire que l'on répandait en une mince couche sur le marbre de la tablette. L'autre côté, qui devait être la face principale, est orné d'un petit bas-relief travaillé au repoussé, représentant une Victoire assise sous un arc de triomphe et couronnant un trophée. Sur le fronton de ce bas-relief, on voit la louve antique allaitant un enfant. Enfin un tube de bronze soudé sur un des côtés de l'étui renfermait les styles destinés à tracer les caractères sur la cire.

Voici, moitié d'exécution, la *face* (fig. 1) et le *profil* (fig. 2) de cet intéressant objet :

Fig 1



Fig. 2.



L'usage des tablettes à écrire, enduites de cire, se perpétua pendant tout le moyen-âge ; mais alors elles ne renfermaient plus seulement des notes d'affaires, on y traça aussi des chansons d'amour, et les tablettes se transformèrent en d'élégants carnets que d'habiles artistes décorèrent de motifs faisant allusion à l'usage auquel ils devaient servir.

Tel fut, croyons-nous, la destination de la jolie pièce dont nous donnons le dessin (planche XIV). Ces tablettes, qui datent du XIV[e] siècle, se trouvaient autrefois dans le trésor de la collégiale de Saint-Aubain à Namur, et provenaient, suivant la tradition, des anciens comtes. Leur caractère trop profane décida l'évêque de Namur, Monseigneur Dehesselle, à en faire don au musée de cette ville.

Ces tablettes se composent de huit tranches d'ivoire reliées par une bande de parchemin bleu et or, collée au dos. Six de ces feuilles sont couvertes d'une mince couche de cire rouge, sur laquelle on écrivait à l'aide d'un style en argent. La première et la dernière, plus épaisses que les autres, ne sont point enduites de cire mais offrent un grand intérêt par les deux bas-reliefs dont elles sont ornées à l'intérieur.

La figure I nous représente deux personnages, un homme et une femme, sous un dais ogival trilobé, décoré de crochets. Le premier, qui paraît être un gentilhomme, est agenouillé aux pieds d'une dame à laquelle il offre un cœur, sans doute le sien, que celle-ci s'empresse de percer d'une flèche.

Le deuxième bas-relief (fig. II) reproduit probablement les mêmes personnages réunis sous un arbre, seulement les attitudes se sont modifiées : le chevalier caresse de la main et d'un sourire vainqueur le menton de la dame. Il porte à la ceinture un couteau de chasse et sur le poignet un oiseau, sans doute un faucon. La dame tient son carlin sur le bras.

Sans se laisser trop aller à des conjectures hasardées sur l'interprétation de ces bas-reliefs, on peut avancer cependant que le chevalier qui, dans le premier feuillet, offre son cœur à la dame paraît, sur le second, avoir réussi à obtenir celui de sa compagne.

Ces deux petits bas-reliefs sont d'une excellente exécution.

L'étui, en cuir bouilli et gaufré, offre des sujets plus intéressants encore : la face (fig. IV) représente un chevalier et une dame qui se sont donné rendez-vous au pied d'un arbre près d'une fontaine. La dame a le front ceint d'une couronne, son ami porte un faucon sur le poing comme les gentilshommes. Celui-ci paraît saisi d'effroi en apercevant, reflétée dans l'eau de la fontaine, la tête d'un personnage, portant aussi une couronne, qui est caché dans le feuillage de l'arbre.

Parmi la multitude de romans que vit éclore le moyen-âge, un des plus célèbres est le roman de Tristan le Léonnois et de son amante la belle Yseult aux cheveux blonds, épouse de Marc, roi de Cornouailles. On y trouve, au milieu de nombreuses scènes de galanterie, la rencontre de Tristan et d'Yseult dans un bosquet sous les fenêtres de la chambre de la reine. Voici cet épisode tel qu'il est décrit dans un manuscrit du XIV[e] siècle, où se trouve une miniature représentant le même sujet :
« Ci nous dit côment une royne et uns chevaliers s'estoient assiz souz un arbre seur une fontaine,
« pour parler de folles amours ; et se prinstrent a parler de bien et courtoisie parce quils virent

« en la fontaine l'ombre dou rois qui les guaitoit desseur l'arbre. Se nous ne nous gardons de « penser mal et dou faire pour l'amour de notre Segneur qui voit toutes nos pensées, nous « guarderions en nous sa paix, si com la royne et li chevaliers guardérent la paix dou roi... . »

Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire de l'architecture française*, donne le dessin d'un cul-de-lampe qui existe à Bourges dans l'ancien hôtel de Jacques Cœur et dont la sculpture offre une grande analogie avec le sujet représenté sur l'étui de nos tablettes. Là aussi on voit un chevalier et une dame couronnée se tenant au pied d'un arbre sur lequel se trouve un personnage qui parait être un roi. La tête de celui-ci est reproduite dans un petit bassin au pied de l'arbre ; seulement quelques différences sont à noter : ainsi à Bourges, la reine est couchée, le chevalier ne manifeste aucun effroi et la scène est complétée par un fou, sans doute un espion, qui paraît s'amuser à attraper des mouches sur le tronc d'un arbre.

Le cul-de-lampe de l'hôtel de Jacques Cœur, qui date du XV[e] siècle, n'est peut-être que la représentation de la scène du roman de Tristan arrangée à la mode du temps ou appropriée aux aventures du riche favori.

Il est naturel de voir, dans la même histoire, l'origine de la scène de l'étui de Namur que nous avons décrite. Ici aussi, probablement, une reine et un gentilhomme se sont rencontrés sous un arbre, près d'une fontaine, *pour parler de folles amours* ; caché dans l'arbre, le roi les guette et son image, reflétée dans la fontaine, est aperçue par le chevalier dont les cheveux se hérissent à cette vue.

La scène d'un des côtés de notre étui ainsi expliquée, ne pourrait-on pas trouver la suite de l'aventure sur l'autre face, (fig. III) ? Ici la reine a pris l'habit monacal et, agenouillée aux pieds d'un religieux, paraît confesser sa faute et implorer son pardon. Dans le roman de Tristan, en effet, la belle Yseult, après la mort tragique de Tristan, écouta les exhortations d'un saint personnage et regretta la légèreté de sa conduite.

Il serait difficile, sans se lancer dans des conjectures, de chercher à expliquer les différents sujets qui se trouvent encore représentés sur l'étui et dont nous donnons le dessin. Ainsi un des plats supérieurs nous montre deux gentilshommes et deux dames qui semblent converser. Sur l'autre sont figurés un lion couronné et un personnage fantastique ayant une tête humaine et un pied de lion. Le dessus du couvercle est orné d'une sorte d'animal ayant d'un côté une tête de femme et de l'autre un profil qui pourrait être celui d'un moine barbu. Les côtés de l'étui portent des têtes de lions percées de coulisses destinées à recevoir le style en argent qui servait à écrire. Ce dernier est aplati à une extrémité afin de pouvoir effacer les caractères tracés sur la cire.

Nous avons dit plus haut que, suivant la tradition, ces tablettes avaient appartenu à un comte de Namur. Pendant le XIV[e] siècle, Jeanne de Harcourt, dame de Montaigle, qui fut la femme de Guillaume II et la dernière comtesse de Namur, avait passé les années de sa jeunesse à la cour de France et de Bourgogne, où elle tenait un rang distingué. Suivant les chroniqueurs du temps, « Madame de Namur estoit la plus sçachante de tous estats que dame qui fût au royaume de France, et avoit un grand

livre où tout estoit escript. » Peut-être notre joli carnet a-t-il été le confident discret de Jeanne, au milieu des fêtes brillantes de sa jeunesse ! (1)

Mais pourquoi des conjectures, elles n'ajoutent rien au charme de ces feuillets que nous ne pouvons parcourir sans nous laisser aller à la rêverie : que d'histoires d'amours ils auraient pu nous révéler, que de drames, peut-être, y ont pris naissance, combien de larmes n'ont-ils pas fait couler ? Une main discrète, ou le temps qui efface tout, a fait disparaître les strophes passionnées tracées sur la cire ; quelques lettres se voient encore sur le troisième feuillet, nous lisons :

Amours me font souvent . . . .
Désir . . . . (2)

ALFRED BEQUET.

---

(1) Voyez, dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*, VI, p. 120, notre notice sur *Montaigle.*

(2) On peut consulter, au sujet des tablettes à écrire : 1° VIOLLET-LE-DUC. *Dictionnaire du mobilier français*, II, p. 155 ; et *Dictionnaire de l'architecture*, IV, p. 505 et 2° sur les tablettes en ivoire, les *Annales de la Société archéologique de Namur*, VIII, p. 221 et suiv., un travail de M. Eug. del MARMOL.

PLANCHE XV.

COUVERTURE DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE NOTGER, ÉVÊQUE DE LIÈGE.

Dès les temps les plus reculés, les couvertures des Livres Saints étaient décorées avec une grande recherche : l'or, l'argent, les pierreries, les perles, la verroterie cloisonnée et les émaux y étaient prodigués. On en fit aussi en ivoire, ornées de riches sculptures.

Pendant la période romane, le métal et l'ivoire étaient souvent réunis sur une seule reliure : on encadrait une plaque d'ivoire, carrée ou rectangulaire, dans une bordure métallique.

A son origine, c'est-à-dire pendant le dernier quart du Xe siècle, la plaque d'ivoire qui occupe le centre de la couverture d'évangéliaire que reproduit notre planche XV fut sans doute enchâssée dans une large bande d'or ou d'argent ciselé et repoussé, décorée de pierreries, bande, qu'on remplaça, au XIIIe et au XVe siècle, par le cadre actuel.

Sur l'ivoire on voit le Christ, dans une auréole entourant le corps tout entier, bénissant à la manière latine et portant, de la main gauche, un livre fermé. Il est assis sur l'arc-en-ciel, et pose les pieds sur un globe. Autour de l'auréole elliptique, se trouvent, dans les quatre angles, les animaux symboliques des évangélistes. Dans la bande inférieure de la plaque, est figuré Notger, évêque de Liège, quittant son siège et s'agenouillant à l'entrée du temple figuré par un petit édifice rectangulaire qui recouvre un autel ; il porte en main l'évangéliaire qu'il a fait exécuter et le présente au Christ. Sur la bordure extérieure de la plaque on lit : EN EGO NOTKERVS PECCATI PONDERE PRESSVS AD TE FLECTO GENV QVI TERRES OMNIA NVTV. Comme nous l'avons dit, cette plaque date du dernier quart du Xe siècle.

La bordure métallique se compose de seize plaques, dont huit émaillées et huit ciselées. Les huit émaillées sont de superbes émaux champlevés mosans du XIIIe siècle : les quatres, qui occupent les espaces compris entre l'ivoire et les plaques ovales ciselées, représentent les quatre vertus cardinales : la Prudence, la Justice, la Tempérance et la Force ; tandis que les plaques d'angle reproduisent les quatre fleuves du paradis : FISON, GEON, TIGRIS, EVFRATES, sous la forme de vieillards versant des urnes. Les huits plaques ciselées, de forme elliptique, bombées et décorées de rinceaux, sont placées autour de l'ivoire ; elles ne datent probablement que du XVe siècle.

La hauteur de la couverture est de 30, et la largeur de 24 centimètres.

CH^NE^ REUSENS.

PLANCHE XVI ET XVII.

LE CHEF DE SAINT-ALEXANDRE.

COMME beaucoup de reliquaires destinés à recevoir le crâne, la tête entière ou les ossements de la tête des saints, celui de Saint-Alexandre, que nous donnons planche XVI, est conçu de manière à représenter la tête du saint dont il renfermait les reliques. Les formes y sont traitées conventionnellement telles que les produisent facilement le métal travaillé au marteau, et non pas dans un esprit d'imitation de la nature. Aussi, les cheveux, les oreilles, les yeux, le modelé des chairs révèlent une certaine ampleur de style convenable pour un travail en métal, mais qui serait choquante dans une œuvre plastique sculptée dans la pierre ou taillée dans le bois.

Le chef repose sur un socle carré en forme de coffret, rappelant, à certains égards, les autels portatifs du XIIe siècle. Ce socle s'appuie à son tour sur quatre pieds. Les deux pieds antérieurs figurent des chimères.

Le cou du saint est revêtu d'une sorte de collet ou d'amict, formé de plaques émaillées, alternant avec des plaques couvertes de cabochons, perdus pour la plupart aujourd'hui. Au-dessus de cet amict, à la partie antérieure du reliquaire, se trouve un joyau sans grande valeur et qui paraît avoir été ajouté postérieurement au travail. La partie horizontale supérieure du socle sur laquelle pose le cou est également décorée de cabochons aux places restées visibles.

Chacune des quatre faces verticales porte trois plaques en émail champlevé, d'une très belle tonalité, accusant une origine mosane. Ces émaux sont séparés par des plaques plus étroites, décorées de cabochons et d'une gravure quadrillée. Les plaques émaillées représentent chacune un personnage symbolique, vu jusqu'à la ceinture; le nom du personnage est inscrit, aux deux côtés de la plaque, par des lettres superposées verticalement. Notre planche XVII, qui reproduit toute la série des émaux du socle, nous dispense d'entrer, en ce qui les concerne, dans de longs détails descriptifs. Les trois plaques de la face antérieure nous obligent, en revanche, à dire un mot de la vie du saint aux ossements duquel ce reliquaire servait de custode.

Comme il existe plus de soixante saints et martyrs portant le nom d'Alexandre, il n'est pas inutile de rappeler que le reliquaire dont nous nous occupons a contenu le chef de saint Alexandre, pape et martyr, qui, au commencement du deuxième siècle, occupait la chaire de saint Pierre, dont il

était le cinquième successeur. On associe souvent ce saint à saint Hermès, qu'il avait converti à la foi chrétienne. Il subit le martyre le 3 mai de l'an 117, sous l'empereur Trajan, en compagnie de deux prêtres Éventius et Théodulus, enfermés dans la même prison que lui.

C'est dans l'intention de rappeler cette association dans la mort pour la foi que les trois plaques émaillées de la face antérieure représentent, au milieu saint Alexandre, ayant à sa droite saint Éventius, et à sa gauche saint Théodulus. Les trois saints sont revêtus de leurs ornements sacerdotaux. Saint Alexandre a une mitre, de la forme d'une calotte à deux protubérances, telle qu'elle était en usage au XIIe siècle. Il tient la crosse épiscopale, la volute tournée en dehors, de la main gauche. Ses deux compagnons ont la tête nue, avec la tonsure bien marquée. Saint Éventius, barbu, porte la crosse ; saint Théodulus, imberbe, un livre.

Sur les plaques qui décorent les faces latérales ainsi que la face postérieure du socle, on voit neuf figures de femmes nimbées. A l'exception d'une seule, ces figures ont un voile sur la tête et tiennent entre les mains un phylactère, sur lequel sont inscrits les premiers mots des huit béatitudes du sermon sur la montagne. La neuvième figure, indépendamment du voile, a la tête ceinte d'une couronne. De la main gauche, elle porte un disque, sur lequel on lit le texte : BONORVM LABORVM GLORIOSVS EST FRVCTVS.

Ces figures, dont le nom est inscrit sur les côtés de la plaque, de la même manière que sont inscrits les noms des trois saints de la face antérieure, personnifient des vertus. La plupart sont des dons du Saint-Esprit ; dans la pensée de l'artiste, elles doivent sans doute être attribuées au saint dont cette œuvre d'orfèvrerie contenait les reliques. Voici les noms de ces vertus : FORTITVDO. CONSILIVM. INTELLEGENTIA. SAPIENTIA. PERFECTIO. HVMILITAS. PIETAS. SCIENTIA. La figure couronnée s'appelle aussi SAPIENTIA, mais c'est la Sagesse divine, celle qui porte aux œuvres, fruits glorieux des justes.

Le rapprochement des dons du Saint-Esprit et des vertus qui en sont les conséquences, avec les huit béatitudes, est un thème aussi intéressant qu'il est rare dans l'iconographie des monuments parvenus jusqu'à nous ; aussi ces plaques émaillées donnent-elles une valeur particulière au travail d'orfèvrerie que nous reproduisons.

Il est assez étrange que la provenance et la date de cet important reliquaire soient restées ignorées jusqu'à ce jour. Nous allons les faire connaître ; l'histoire de l'orfèvrerie religieuse comptera désormais un monument de plus à date et à origine certaines.

Le chef de Saint-Alexandre se trouve au Musée royal d'antiquités de Bruxelles depuis un quart de siècle. Voici les termes dans lesquels son acquisition fut annoncée par le *Moniteur belge* du 14 décembre 1861 : « Des objets d'art de la plus grande valeur sont venus enrichir récemment encore la galerie nationale *(sic)*. Le Musée est devenu possesseur d'un admirable reliquaire du XIIIe siècle provenant d'une église de la province de Liège : une tête de grandeur naturelle, ciselée au marteau et en argent, forme la partie supérieure de cette œuvre précieuse ; le socle est orné de douze émaux byzantins, d'une exécution admirable. »

A cette mention du reliquaire, émanant d'une plume peu familiarisée avec la science archéologique, est jointe l'annonce de l'acquisition de cinq *tables d'autel*, faite lors de la vente du cabinet d'antiquités du prince de Soltykoff et qui ont appartenu jadis au trésor de l'église de Saint-Servais de Maestricht.

Nous allons voir ce qu'il y a de fondé dans les renseignements donnés par le *Moniteur belge*.

Le buste-reliquaire de Saint-Alexandre provient de l'ancienne abbaye bénédictine de Stavelot. Il a été exécuté par les ordres du plus célèbre des abbés de cette maison, par Wibald, qui régna de 1130 à 1158.

On sait tout ce que les arts, notamment celui de l'orfèvrerie, doivent à ce grand homme (1). Les deux grands rétables qu'il fit faire pour l'église abbatiale, dont l'un était en or, l'autre en argent, ont été l'objet d'études récentes. Voici l'extrait d'un ancien inventaire qui établit l'origine du reliquaire de Saint-Alexandre : *Titulus capitis beati Alexandri. Anno Dominice Incarnationis M. CXL. V. XIX. kl. maii, feria sexta, in qua tunc occurrit parasceve, translate sunt a domino Wibaldo, venerabili Stabulensi abbate, reliquie beati Alexandri, martiris atque pontificis, qui quintus a beato Petro romanam rexit ecclesiam, scilicet cella illa teste capitis cum aliqua parte vestimenti sanguine eius intincta, de loco, in quo antiquitus a venerabilibus abbatibus recondite fuerant, et in capite argenteo, quod ipse dompnus abbas Wibaldus ad easdem reliquas reponendas fabricari iusserat, venerabiliter sunt relocate et recondite. Reposite sunt etiam cum eisdem reliquiis et alie reliquie, que simul cum hiis invente sunt; que omnes in hoc scripto continentur* (2).

Il résulte de ce texte que l'an 1145, le 19 des kalendes de mai, Wibald, abbé de Stavelot, plaça le chef de saint Alexandre, martyr et sixième pape, ainsi que plusieurs fragments d'un tissu teint de son sang, dans un reliquaire d'argent en forme de tête, que l'abbé avait fait fabriquer expressément pour recevoir ces reliques.

Ce reliquaire demeura dans le trésor de l'abbaye jusqu'en 1794, à l'époque agitée où tout annonçait la catastrophe finale dont était menacée la fondation de saint Remacle, de même que toutes les maisons religieuses de ces régions. Au mois de juillet et d'août de cette année, une partie des moines se dispersèrent, emportant ce que l'abbaye contenait de plus précieux, les archives et les reliques. La plupart prirent la route de l'Allemagne; l'un deux cependant, du nom de Jean-Nicolas-Joseph Closset, né à Soiron le 12 août 1765 et entré en religion à Stavelot en 1787, — auquel était échu en dépôt le reliquaire de Saint-Alexandre, — quitta l'abbaye le 18 août 1794. Au lieu de s'exiler au loin, il se retira au village de Xhendelesse, petite commune du canton de Verviers, où résidait une partie de sa famille. En 1805, la commune, étant administrée à cette époque par le maire Closset, sans doute un parent du religieux, fit bâtir une nouvelle église. Le temple achevé, l'ancien Bénédictin de Stavelot lui donna la précieuse relique avec le reliquaire, à condition de restituer le tout à son monastère,

(1) Voyez entre autres, *Wibald von Stablo und Corvev (1098-1158). Abt, Staatsman und Gelehrter v. D.* Joh. Janssen. *Munster, 1854.*

(2) Cet inventaire, extrait d'un très ancien cartulaire de l'abbaye de Stavelot, conservé aux archives de l'État à Dusseldorf, a été publié, dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.* Heft. XLVI. 1869. pp. 138-140.

si jamais celui-ci vînt à se reconstituer (1). Le religieux mourut à Xhendelesse le 17 août 1836.

En 1860, l'église bâtie depuis un demi-siècle devait être reconstruite. C'est alors que le Musée royal d'antiquités de Bruxelles fit l'achat du reliquaire pour une somme relativement minime. Les reliques restèrent à l'église de Xhendelesse ; on avait oublié les conditions auxquelles le monument de l'orfèvrerie commandé par Wibald y avait été déposé.

(1) DELVAUX. *Dictionnaire géographique de la province de Liège*, 2me édition, 1841, I, pp. 459-460.

JULES HELBIG.

PLANCHE XVIII.

MOTIFS D'ORNEMENT SUR FOND DE CUIVRE OXYDÉ.

Dans cette planche, nous avons réuni quelques-uns des exemples les plus remarquables d'un genre de décor connu sous le nom impropre *de vernis* ou *émail brun*. Il fut particulièrement en usage, au XIIme et au XIIIme siècle, dans les travaux d'orfèvrerie exécutés sur les bords de la Meuse et du Rhin.

Pendant longtemps on a ignoré le procédé par lequel les artistes de ces régions obtenaient une ornementation d'un effet simple et agréable à la fois, réservée généralement pour les parties des châsses, des reliquaires et des coffrets qui devaient en quelque façon servir de point de repos à côté de membres plus richement décorés. Ce procédé, en effet, consiste à faire ressortir un dessin décoratif en or sur fond brun, ou plus rarement un dessin brun sur fond d'or. Si nous ne nous trompons, Viollet-le-Duc a été le premier à donner une explication technique de ce genre de travail : explication, qui, si elle n'est pas exacte, s'approche cependant de la vérité. Voici comment il s'exprime : « On couvrait la partie du cuivre qu'on voulait décorer d'un dessin, à l'aide d'une substance réfractaire détrempée dans l'eau, comme on ferait du papier avec un pinceau ; puis on dorait au mercure. L'or ne s'attachait au cuivre que là où la substance réfractaire n'avait pas été posée. Alors on enlevait celle-ci par un lavage, et l'on oxydait le cuivre en brun au moyen de corne ou d'un acide tempéré. Cette oxydation laissait l'or intact ; on nettoyait cet or à l'aide d'un alcool, et on le brunissait au besoin.... Lorsque la dorure est épaisse, ce genre d'ornementation est très durable et peut être facilement ravivé par un lavage à l'esprit de vin. » (1)

Il serait peut être difficile d'obtenir, en suivant cette méthode, l'effet des travaux dont notre planche reproduit plusieurs échantillons. Longtemps avant l'habile archéologue français, le moine Théophile avait indiqué d'une manière précise le procédé qui, à son époque, était très familier aux orfèvres. Voici ce qu'il dit dans un passage de sa *Diversarum artium schedula* : « Tracez sur la feuille de cuivre des fleurs, des animaux ou n'importe quel sujet, et marquez ce dessin à la pointe. On enduit ensuite d'huile de lin avec la main toute la plaque que l'on veut couvrir d'un ton brun ; puis on la

(1) *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, II, p. 235

mettra chauffer au-dessus d'un feu de charbons, jusqu'à ce que cette plaque cesse de fumer. Après cette opération, le cuivre sera couvert d'une belle nuance brune. Il suffira de faire ressortir par le moyen du grattoir et d'achever le dessin tracé préalablement, qu'il ne restera plus qu'à dorer par les moyens ordinaires et à passer au brunissoir si l'on veut polir l'or. » (1)

Ces indications suffisent pour expliquer le procédé employé dans l'exécution de ce décor, dont notre planche offre quelques exemples reproduits avec une grande fidélité. Déjà plusieurs orfèvres modernes, en suivant ces données, ont pu faire des travaux semblables de tout point à ceux de leurs devanciers et reprendre un procédé technique qui, pour avoir été tombé longtemps en désuétude, ne peut pas moins rendre encore de précieux services à l'art. (2)

Les cinq exemples que donne notre planche appartiennent, comme il est aisé de le reconnaître par le style du dessin, à des monuments du XIIIme siècle, et probablement aussi, exclusivement à l'art des bords de la Meuse. Les quatre plus petites plaques centrales sont empruntées à la belle châsse de saint Remacle de Stavelot. La grande plaque centrale est un fragment actuellement conservé au musée de Namur, dont l'origine nous est inconnue. La courbure cintrée de la partie supérieure permet de croire qu'il a servi primitivement de vantail à la porte d'un édicule, ou plutôt de volet à un triptyque. Le style grandiose du rinceau principal, dans lequel se jouent des animaux fantastiques, et la liberté d'allures de ce dessin exubérant en font un des spécimens les plus remarquables du genre de décor dont nous venons de décrire les procédés techniques. Le goût exquis qui se manifeste dans les rinceaux de la châsse de Stavelot est de nature à faire ressortir tout le parti que les orfèvres savaient tirer de ce mode de décoration.

Tous nos dessins reproduisent exactement les dimensions des monuments originaux.

JULES HELBIG.

(1) Chap. LXX. La *Diversarum artium schedula* du moine Théophile a été publiée par le comte Ch. L'Escalopier, à Paris, en 1843, chez J. A. Toulouse. Nous n'avons pas suivi la traduction de cet auteur qui, ainsi que le remarque Jules Quicherat dans ses *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, est souvent inintelligible, en donnant le mot à mot de l'œuvre originale. Le travail de Théophile a été également reproduit par Bourassé, dans le tome II de son *Dictionnaire d'archéologie*, qui fait partie de la collection des *Dictionnaires* publiés par l'abbé Migne.

(2) Dans un travail publié sous le titre : “ *Das sogennante Email brun* „ dans la revue : *Kunst und Gewerbe*, année 1886, M. l'abbé Schnutgen de Cologne a fait une étude complète sur les procédés et l'emploi de ce décor dans l'orfèvrerie religieuse. Nous y renvoyons le lecteur désireux d'étendre ses connaissances à cet égard. Toutefois, le savant archéologue allemand n'est pas, comme il semble le croire, le premier qui se soit occupé de ce procédé décoratif, si intéressant et si utile à faire connaître. Déjà dans une réunion de la Gilde de Saint-Thomas-et-de-Saint-Luc, tenue à Trèves au mois de septembre 1884, un membre de cette association, M. Wilmotte, orfèvre à Liège, en traitant au point de vue des procédés techniques de l'art de l'émaillerie, a exposé longuement les procédés par lesquels, en suivant les indications du moine Théophile, il a réussi à reproduire exactement les effets obtenus au moyen du décor connu sous le nom d'émail brun. Voyez le *Bulletin de la dix-huitième réunion de la Gilde de Saint-Thomas-et-de-Saint-Luc*, 1885, p. 66.

PLANCHES XIX ET XX.

VERRES A LA FAÇON DE VENISE.

Les verres dits *vénitiens*, dont un assez grand nombre se trouve dans les anciens Pays Bas et dans le pays de Liège, ne sont généralement pas originaires de la ville dont ils portent le nom.

Déjà, au XVIe siècle, sous le règne de l'empereur Charles-Quint, des Vénitiens vinrent s'établir dans les Pays-Bas espagnols, notamment à Anvers et à Bruxelles, où ils introduisirent l'industrie de la verrerie.

La fabrication du verre ne tarda pas à devenir florissante et à se répandre dans plusieurs villes du pays, à Liège, à Maestricht et à Bois-le-Duc, sous l'impulsion de la famille de Bonhome, qui monopolisait, en quelque sorte, entre ses mains, cette intéressante industrie au XVIIe siècle (1).

C'est à tort, selon nous, que l'on dit : *verres anversois, bruxellois ou liégeois à la façon de Venise.*

Comme ces verres ont été fabriqués simultanément par des ouvriers vénitiens dans plusieurs villes belges, aucune différence sérieuse ne caractérise la fabrication de chacune d'elles, pas plus que celles des villes d'Allemagne, où l'industrie verrière était en pleine activité vers la même époque.

On peut supposer originaires de l'une ou de l'autre ville, les quelques rares verres dont des armoiries de souverains, de familles et de corporations, ou bien encore des inscriptions gravées déterminent la provenance ; pour les autres, une désignation exacte paraît impossible ou, du moins, bien hasardée. Aussi croyons-nous plus prudent de remplacer la désignation de verres liégeois ou anversois par celle de verres belges à la façon de Venise.

Les six spécimens de verres à ailerons travaillés à la pincette et à filets torsinés, que reproduisent nos planches XIX et XX, font partie des collections du Musée royal d'antiquités de Bruxelles. Ils datent tous du XVIIe siècle, et mesurent de 27 à 37 centimètres de hauteur.

Le deuxième verre de la planche XIX porte, gravées à la pointe de diamant, les armoiries du marquisat d'Anvers, dit du Saint-Empire. Cette particularité permet de l'attribuer, avec beaucoup de probabilité, à un atelier anversois.

Eug. POSWICK.

(1) On peut consulter, à ce sujet, les curieuses recherches de MM. Schuermans, Génard, Pinchart et Van de Casteele sur l'industrie verrière de notre pays, publiées dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, et dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois.*

PLANCHES XXI ET XXII.

DENTELLE D'ANVERS DITE *POTTEKANT*. — DENTELLES DE BINCHE.

QUELQUES MOTS SUR LES DENTELLES ET LES GUIPURES.

Les *dentelles* sont des réseaux très fins en fils de lin, de coton, de soie, d'argent ou d'or. Elles prennent souvent la forme de bandes ou bordures *dentelées* (d'où le nom de *dentelles*), destinées à garnir les vêtements religieux et profanes. Parfois cependant, elles constituent des objets de toilette indépendants : ce sont alors des voiles, des écharpes, des cols, des collerettes, etc. Lorsqu'elles sont composées de fils métalliques, elles servent comme bordures pour les étoffes de soie, avec les vives couleurs desquelles elles s'harmonisent parfaitement.

Dans la plupart des dentelles on distingue deux parties : les ornements, et le fond sur lequel ces ornements se détachent. Les premiers sont désignés sous le nom de *fleurs*, lors même qu'ils représentent tout autre objet. La fleur reçoit aussi le nom de *plat*, lorsqu'elle est exécutée au fuseau. Le fond, appelé quelquefois *champ* ou *treille*, est formé d'un réseau régulier à mailles très petites, le plus souvent hexagones.

Toutes les dentelles au fuseau et quelques dentelles à l'aiguille, notamment les points de Venise et d'Espagne, s'exécutent sans fond : leurs fleurs sont souvent rattachées les unes aux autres par de petits liens irréguliers appelés *brides*, composés d'un certain nombre de fils, et quelquefois munis, de distance en distance, de petits appendices connus sous le nom de *picots*. Ces liens sont couverts de points noués ou de boutonnière dans les dentelles faites à l'aiguille, et simplement tressés dans les dentelles au fuseau.

Le mot *guipure* a une signification peu précise. Primitivement, la guipure était une sorte de dentelle faite de cartisane et de soie tordue. La cartisane consiste en une petite lanière de parchemin très mince destinée à être recouverte de soie, d'or ou d'argent; lorsqu'on l'employait, elle produisait des reliefs. La soie enroulée autour d'un gros fil ou cordonnet était aussi appelée *guipure*. Plus tard le nom de *guipure* fut donné aux dentelles en fils de lin dont les fleurs sont dessinées d'une manière vague et indécise. « Le nom de *guipure*, dit Mme Bury-Palliser, est maintenant appliqué bien ou mal

dans une mesure si large, qu'il est fort difficile d'en préciser la signification. » *Hist. de la dentelle*, p. 25.

Sous le rapport des procédés d'exécution, les dentelles peuvent être rangées en quatre classes principales : le *lacis*, la *dentelle à fil tiré*, la *dentelle à l'aiguille* et la *dentelle au fuseau*.

a) Le *lacis* se compose d'un réseau filoché, à mailles carrées ou losangées, sur lequel les dessins sont brodés, ou, comme on dit, reprisés à points comptés. On l'employait beaucoup pour les garnitures de lit et les nappes d'autel.

Presque tous les lacis sont en fils de lin blancs. Il y en a toutefois aussi — et ce sont généralement les plus anciens, — en soie de différentes couleurs.

b) La *dentelle à fil tiré* n'est qu'une broderie à l'aiguille, faite sur un morceau de toile unie très fine, dont on a enlevé, en *tirant*, un certain nombre de fils, pour le transformer en une espèce de canevas résillé et ajouré, presque semblable au canevas dont se servent nos brodeuses modernes. Les fils conservés sont ensuite amincis ou transformés par la broderie de manière à présenter les dessins les plus gracieux et les plus variés. Ce procédé s'appelle en italien *punto tirato*, et en anglais *drawnwork*.

Outre ce point il en est encore quelques autres, notamment le point coupé, le *punto tagliato* des Italiens ou le *cutwork* des Anglais. Celui-ci est de deux espèces. La première, qui ne constitue qu'une variété du point ou fil tiré, ne transforme pas toute la toile en canevas, mais elle en réserve et laisse intactes certaines parties, qu'elle circonscrit et entoure de points de boutonnière, pour les couvrir ensuite de broderies. Dans la dentelle obtenue par ce procédé on distingue facilement les parties épargnées de celles où les fils sont enlevés. L'industrie de cette dentelle était autrefois très prospère en Belgique, à Dinant et aux environs de cette ville. Le travail pour la faire est long et difficile ; aussi exige-t-il, chez la personne qui l'entreprend, une patience à toute épreuve, une grande habileté, des mains délicates et exercées.

Pour obtenir la seconde variété de point coupé, on trace en couleur, sur la toile, le dessin que l'on veut reproduire et on l'entoure de points de feston ; il ne reste plus alors qu'à enlever au moyen de ciseaux les parties de la toile qui doivent disparaître. Toutes nos brodeuses modernes sont familiarisées avec ce travail, qui est d'une grande simplicité.

Le *punto tagliato* a encore une troisième signification que nous faisons connaître plus loin.

c) La *dentelle* ou *point à l'aiguille* (en anglais *needle point*) est, comme son nom même l'indique, entièrement travaillée à l'aiguille d'après un dessin ou patron tracé d'ordinaire sur un morceau de parchemin. Cependant on se sert quelquefois d'un lacet tissé pour former les lignes sinueuses des fleurs ; ce lacet, ainsi plissé, est définitivement fixé au moyen de brides picotées, et les intervalles trop grands sont remplis de fleurs brodées à l'aiguille.

d) La *dentelle au fuseau* est tressée sur un carreau ou coussin au moyen de fils enroulés sur de

petites bobines appelées *fuseaux*. Le carreau se compose d'une planchette carrée ou ovale, rembourrée de manière à former un coussin ; l'ouvrière le place sur ses genoux. On fixe sur le carreau une bande de parchemin portant le dessin à reproduire indiqué par des piqûres. Dans ces piqûres on enfonce des épingles qui pénètrent le coussin. Les fils qui doivent entrer dans la composition de la dentelle sont dévidés sur des fuseaux, petits ustensiles de bois, menus et allongés, terminés à leur extrémité supérieure en forme de bobine pour recevoir le fil. Chaque fil a son fuseau ; en tordant et en tressant ces fils on forme le fond de la dentelle ; les fleurs ou ornements s'obtiennent en croisant les fils à la façon des tissus. Dans certaines dentelles, par exemple dans celle de Malines, on entrelace au fil du réseau un fil particulier plus gros, qui suit les contours du dessin tracé sur le patron. Ce fil est destiné à accentuer les ornements.

Les noms flamand de *kussenkant* et anglais de *pillow lace* (c'est-à-dire *dentelle au coussin*), employés pour désigner la dentelle au fuseau, sont empruntés au coussin dont on se sert pour la travailler.

On a l'habitude de désigner les différentes variétés de dentelles à l'aiguille et au fuseau par les noms des pays et des villes où elles ont été fabriquées *couramment* aux siècles passés.

Dans certaines villes, à Venise et à Argentan par exemple, la dentelle était communément faite à l'aiguille ; dans d'autres, comme à Malines et à Valenciennes, on ne se servait que de fuseaux ; enfin, il existait des localités, telles que Bruxelles, où les deux procédés étaient employés simultanément dans une seule et même dentelle. D'ailleurs, les différentes villes, même celles qui suivaient le même procédé de fabrication, ne produisaient cependant pas les mêmes dentelles. Cette variété avait plusieurs causes : d'abord la qualité différente de la matière première mise en œuvre ; ensuite, certains changements de détail dans le procédé technique ; enfin, le caractère particulier des fleurs et la manière de les exécuter, soit en plat, soit en relief.

Voici les principales variétés de dentelles avec leurs caractères distinctifs :

a) La *dentelle de Venise* est généralement faite à l'aiguille.

Les plus anciennes dentelles de Venise remontent au XVIe siècle et présentent souvent l'aspect d'une bordure munie d'une succession de dentelures triangulaires ou cintrées ; les dessins tracés par les ornements sont presque toujours géométriques. De ce nombre est la *reticella*, qui a reçu ce nom parce que son réseau offre de l'analogie avec un filet à mailles, *rete*.

La *reticella* s'exécutait quelquefois sur un réseau obtenu par le système du fil tiré, c'est-à-dire en enlevant et en réservant alternativement, dans un morceau de toile, un certain nombre de fils de la trame et de la chaîne. D'autres fois elle s'exécutait sans l'aide de réseau-canevas subjacent ; et dans ce cas elle s'appelle *punto in aria*, point en l'air.

Au commencement du XVIIe siècle, on se mit à fabriquer à Venise, des dentelles dont le dessin imite un lacet ou ruban contourné sur lui-même et réuni par des brides à picots. Cette variété, une des plus belles parmi les dentelles vénitiennes, porte le nom de *point de Venise* proprement dit. Lorsque

les lacets sont étroits et les fleurs irrégulières, on l'appelle également *point de neige*, à cause de son aspect floconneux.

Vers le milieu du XVIIe siècle apparaît la dentelle appelée *gros point de Venise*, en italien *punto tagliato a fogliami*, c'est-à-dire point coupé orné de feuillages. Cette dentelle, où l'on voit des rinceaux largement traités et exécutés en relief, n'a rien de commun avec le *punto tagliato* proprement dit, dont nous avons fait connaître les deux espèces ci-dessus ; car le procédé d'exécution de la dentelle dont nous parlons en ce moment se rapporte au point en l'air et non pas au point coupé.

Une variété de ce point de Venise est le *point à la rose*, ainsi nommé à cause de la présence, dans les ornements, de petites rosettes à pétales régulières.

Dans quelques dentelles, qui constituent des imitations du gros point de Venise, les dessins principaux sont formés par les lacets tissés.

On a aussi fabriqué à Venise, mais exceptionnellement, des dentelles au fuseau. Les Italiens les nomment *merletti a fusi* ou *a piombini*.

Les autres villes de l'Italie septentrionale, notamment Gênes, Milan et Burano, ont produit, au XVIIe et au XVIIIe siècle, des dentelles présentant une grande ressemblance avec les fabrications vénitiennes.

b) Dentelles ou guipures de Brabant et de Flandre. Au XVIIe siècle, on a fait, en Belgique, beaucoup d'imitations du point de Venise ou point de neige. Ces imitations, exécutées au fuseau, ont un aspect plus souple et plus plat que les originaux vénitiens, qui sont des travaux à l'aiguille. Elles ont généralement, comme ceux-ci, la forme de rubans sinueux reliés par des brides à picots. La ville de Bruges fut un des principaux centres de cette fabrication.

Plus tard Bruges et la Flandre ont produit des dentelles au fuseau, connues sous le nom de *guipures de Flandre*, dans lesquelles dominent de grandes fleurs et des rinceaux à contours souvent assez vagues.

c) La *dentelle de Bruxelles* est une des plus estimées ; elle se distingue par la beauté de son fond, l'élégance et la perfection de ses fleurs. Le fil qui entre dans sa composition est d'une ténuité extraordinaire et d'une cherté excessive ; il se vend de 4,000 à 6,000 francs la livre. On le file dans des caves ou des endroits humides, afin qu'il ne se rompe pas pendant l'opération et que la lumière du jour ne puisse exercer sur lui aucune action nuisible. C'est là le fil dont on se servait autrefois. On ne l'emploie plus de nos jours que pour des dentelles faites sur commande et le plus souvent destinées à passer dans les corbeilles de mariage des impératrices, des reines et des princesses. Le fil actuellement en usage est un produit mécanique des filatures anglaises ; il ne peut, en aucune façon, soutenir la comparaison avec les fils anciens.

Dans la dentelle de Bruxelles proprement dite, les fleurs seules sont à l'aiguille. On les applique ensuite sur un fond uni réticulaire. Fait au fuseau, ce fond reçoit le nom de *drochel* ; exécuté à la mécanique, il s'appelle *tulle*. Depuis 1847, on a commencé également à faire du fond à l'aiguille pour les dentelles les plus précieuses.

Beaucoup de mains concourent à la confection des dentelles de Bruxelles. Le travail est distribué à plusieurs catégories d'ouvrières, qui, faisant toujours les mêmes opérations, acquièrent en peu de temps une grande expérience et une rare habileté; cette division du travail ne contribue pas peu à la perfection des produits. « Chacune de ces ouvrières, dit Mme Bury-Palliser, dans son *Histoire de la dentelle*, p. 111, a son nom comme sa fonction : ainsi la *drocheleuse (drochelersse)* fait le vrai réseau, la *dentellière* proprement dite *(kantwerkersse)* est chargée de l'engrelure, la *pointeuse (naaldwerkersse)* fait les fleurs à l'aiguille, la *plateuse (platwerkersse)* fait les fleurs au fuseau, la *fonneuse (grondwerkersse)* s'occupe des jours dans les fleurs, la *jointeuse* ou *attacheuse (hechtwerkersse)* unit les différentes parties du fond, et la *striqueuse* ou *appliqueuse (strikkersse)* coud les fleurs sur le fond. Le dessin est choisi par le fabricant, qui coupe le parchemin en plusieurs morceaux et le distribue à chaque ouvrière, laquelle n'a qu'un travail tout tracé à exécuter. Toute la responsabilité repose sur le maître qui choisit également le fil, le réseau, et seul connaît l'effet que doit produire l'ensemble du travail. »

La dentelle de Bruxelles que nous venons de faire connaître ne date que de la fin du XVIIIe ou des premières années du XIXe siècle. Auparavant l'exécution des fleurs à l'aiguille et leur application sur du drochel étaient entièrement inconnues à Bruxelles; les dentelles s'y faisaient aux fuseaux, comme dans presque toutes les autres villes de la Belgique. Dans ces dentelles anciennes, connues sous le nom de *vieux Brabant et vieilles Bruxelles*, les fleurs et le fond étaient travaillés en même temps.

L'ancienne dentelle de Bruxelles est quelquefois désignée sous le nom de *point d'Angleterre*. « En 1662, dit Mme Bury Palliser, le Parlement anglais, alarmé des sommes considérables qui passaient à l'étranger pour l'achat des dentelles et voulant protéger la fabrication anglaise de la dentelle au fuseau, prohiba l'importation de toute espèce de dentelle. Les marchands de dentelles anglais, fort embarrassés pour fournir de point de Bruxelles la cour de Charles II invitèrent des ouvrières flamandes à venir établir en Angleterre des manufactures spéciales. L'entreprise cependant ne réussit pas : le pays ne produisait pas l'espèce de lin convenable et la dentelle était de qualité inférieure. En conséquence, les marchands adoptèrent un expédient beaucoup plus simple. Possédant les capitaux nécessaires, ils achetèrent les plus belles dentelles de Bruxelles, les firent entrer en contrebande et les vendirent sous le nom de *point d'Angleterre* ou *point anglais*. Les détails de la prise, faite par le marquis de Nesmond en 1678, d'un navire chargé de dentelles de Flandre à destination de l'Angleterre, donneront quelque idée de l'étendue de ce genre de contrebande : la cargaison se composait de 744,953 aunes de dentelle, non compris les mouchoirs, les cols, les fichus, les tabliers, les jupons, les éventails, les gants, etc., le tout garni de dentelles. A partir de cette époque, le nom de dentelle de Bruxelles semble disparaître : il n'y a plus que du prétendu point d'Angleterre, et quoiqu'on sût bien ce qu'il en était, le mot prévalut. Toutefois, en consultant les inventaires royaux du temps, à Londres, nous n'avons trouvé aucune mention de point d'Angleterre, tandis qu'en France, les gazettes de modes appellent l'attention du lecteur sur « les corsets chamarrés de point d'Angleterre », sur les vestes, gants et cravates garnis du même point ». Ibid., p. 106.

d) La *dentelle de Malines* est entièrement faite au fuseau ; on l'exécute d'une seule pièce, c'est-à-dire fleurs et fond ensemble. Ce qui caractérise les dentelles de Malines, c'est un gros fil plat qui circonscrit les fleurs et leur donne l'aspect d'une broderie. Les mailles sont régulièrement plus petites que celles de la Bruxelles. On la fabriquait autrefois à Anvers, à Lierre et à Turnhout, aussi bien qu'à Malines. C'est une des plus jolies dentelles, qui, par sa légèreté et par sa transparence, produit beaucoup d'effet. Aussi les poètes anglais du XVIIe siècle l'ont-ils surnommée la « *reine des dentelles* ». Sa fabrication a beaucoup diminué de nos jours.

La *dentelle* d'*Anvers* ne diffère guère de celle de Malines. Nous devons toutefois mentionner, comme propres à Anvers, les garnitures appelées *pottekant*, *dentelles à pots*, à cause du vase de fleurs qui figure dans leur dessin. La garniture que notre planche XXI reproduit à la grandeur même de l'original et qui appartient à Mme Montefiore est une des plus belles de ce genre que l'on connaisse.

Quant au *trollekant*, également attribué à Anvers, nous ne pouvons voir, dans ce mot, qu'une altération du nom de *drolkant*, *dentelle torchon*, faite par des auteurs étrangers ignorants de la langue flamande. Inutile, croyons-nous, de chercher une autre explication à ce nom. On appelle *torchon* une dentelle grossière, faite avec du fil d'étoupe de lin.

e) La *dentelle de Binche*, entièrement faite au fuseau et d'une seule pièce, présente ordinairement des fleurs et des fonds résillés très serrés. Ce sont presque toujours des barbes et des garnitures décorées de gracieux rinceaux. Notre planche XXII en reproduit à la dimension réelle deux superbes spécimens, qui font partie de la riche collection de Mme Montefiore.

f) La *dentelle de Valenciennes*, déjà connue au commencement du XVIIe siècle, devint célèbre sous le règne de Louis XIV et atteignit son plus haut degré de prospérité de 1725 à 1780.

La Valenciennes se fait entièrement au fuseau, et le même fil sert pour les fleurs et pour le fond. La plus soignée était travaillée dans des lieux humides. Les véritables Valenciennes se distinguent par la beauté du fond, la perfection des fleurs et l'égalité du réseau. Celui-ci était le plus souvent à mailles losangées, quelquefois à mailles rondes ou hexagones. Dans cette dernière espèce, tous les côtés des mailles sont tressés ; ce qui lui donne une force extraordinaire, car dans les autres dentelles il n'y a que deux côtés tressés ; les quatre autres sont simplement tordus.

On appelle *vraies Valenciennes* les dentelles faites dans la ville même et dans les environs immédiats, et *fausses Valenciennes* ou *Valenciennes bâtardes*, celles qui étaient fabriquées, à la façon de Valenciennes, dans quelque autre ville de France ou des Pays-Bas.

g) La *dentelle d'Ypres* ne date que du milieu du XVIIe siècle. L'industrie dentellière fut introduite dans cette ville par des ouvrières de Valenciennes. Aussi les dentelles d'Ypres sont-elles au fuseau et offrent la plus grande ressemblance avec les Valenciennes ; leurs mailles sont régulièrement losangées. Les produits d'Ypres sont de belle qualité et d'un travail achevé.

h) La *dentelle d'Alençon*, appelée aussi *point de France*, occupe le premier rang parmi les dentelles françaises. Jusqu'au milieu du XVII[e] siècle, la France était restée tributaire de l'Italie et de la Belgique pour les dentelles dont elle se servait luxueusement. Mais, en l'année 1660, Louis XIV défendit tous « passements, tous points coupés étrangers, tous points de Gênes ». Cinq années plus tard, Colbert, alors secrétaire du cardinal Mazarin, obtint la fondation, à Alençon, d'une manufacture de dentelles, et fit à cet effet venir des ouvrières de Venise. Son entreprise réussit admirablement.

La dentelle d'Alençon est entièrement faite à l'aiguille sur un patron de parchemin divisé en morceaux ; ces morceaux sont ensuite réunis par des joints invisibles. Comme dans le point de Bruxelles, chaque partie est exécutée séparément par des ouvrières spéciales. On se sert beaucoup, dans cette dentelle, du point de feston ou de boutonnière. La dentelle d'Alençon est la seule dans laquelle on fasse parfois usage de crin, pour donner aux cordonnets plus de résistance et de fermeté.

i) La *dentelle d'Argentan* dérive de celle d'Alençon, car ces deux villes sont voisines, et les dentellières d'Argentan furent probablement formées par celles d'Alençon. Au premier aspect, le travail de ces deux dentelles est le même ; il existe toutefois des différences. Alençon faisait le réseau le plus beau, Argentan excellait dans la bride ; dans le point d'Argentan, les fleurs sont plus hardies, plus grandes, plus compactes, et l'effet général est plus largement décoratif. Ce qui le distingue encore, c'est que les mailles de son réseau sont entièrement couvertes de points noués ou de boutonnière.

Nous passons sous silence beaucoup d'autres variétés de dentelles, parce qu'elles ont une moindre importance. L'espace dont nous disposons ne nous permet pas de nous étendre davantage.

Les différentes variétés que nous venons de décrire ont reçu le nom des endroits où on les travaillait couramment. Cependant, il est arrivé qu'on les fabriqua aussi, mais exceptionnellement, dans d'autres localités, voire même dans d'autres pays. C'est ainsi qu'à Bruxelles on a exécuté de la Malines et *vice versa;* en Angleterre, comme nous l'avons dit, on a essayé de contrefaire le point de Bruxelles. Parmi ces imitations, il en est d'assez bien faites pour tromper même les connaisseurs. Il faut des yeux exercés et une longue pratique pour déterminer d'une manière sûre les variétés de dentelles. Dans le doute, il est prudent de remplacer l'expression *dentelle* ou *point*, par celle de *façon*, et de dire *façon de Bruxelles*, *façon de Venise*, au lieu de *dentelle* ou *point de Bruxelles* et *de Venise*.

Le mot *point* est souvent employé comme synonyme de *dentelle;* c'est ainsi que l'on dit *point de Venise*, *point de Bruxelles*, pour qualifier les produits de ces deux villes. Lorsqu'il s'agit de dentelles à l'aiguille, cette synonymie est exacte et peut, par conséquent, s'employer correctement. En effet, les dentelles sont le résultat de points faits, au moyen de l'aiguille, d'une manière intelligente et artistique. Mais on ne peut en dire autant des dentelles au fuseau. Pour celles-ci l'emploi du mot *point*, comme synonyme de dentelle, constitue un véritable abus de langage qu'on ne peut assez condamner et qu'il faut taxer de faute de français. Et cependant, que de fois n'entend-on pas dans la bouche, même

de personnes qui se croient compétentes, les expressions vicieuses de *point de Malines, point de Binche, point de Valenciennes*, etc. !!! Si on veut varier le nom de ces dernières dentelles, on doit les appeler de la *Malines*, de la *Binche* et de la *Valenciennes*.

Avant de terminer, il nous reste à dire un mot de l'origine de l'industrie de la dentelle. La Belgique et le nord de l'Italie se disputent l'honneur de l'avoir vu naître. Nous ne voulons pas trancher la question : l'un et l'autre de ces pays ont des titres sérieux à faire valoir en leur faveur. Notre intention n'est pas de discuter ici ces titres. Voici quelques points qui semblent établis :

Dès le XVe siècle, la Belgique a fait beaucoup de dentelles au fuseau, complètement dépourvues de fleurs et offrant la plus grande ressemblance avec le *drochel*, qui servit longtemps de fond au point de Bruxelles. Un grand nombre de tableaux de notre ancienne école flamande, que possèdent les principaux musées de l'Europe, ne laissent aucun doute à cet égard. Dans ces tableaux, on voit notamment des figures de femme portant, au-dessus de leur coiffure, une dentelle très fine, dont la transparence dépasse celle de nos gazes modernes.

Un peu plus tard, c'est-à-dire au commencement du XVIe siècle, la Belgique excella aussi dans le travail du lacis. Le bonnet en dentelles, porté par Charles-Quint sous sa couronne impériale et conservé aujourd'hui au musée de Cluny à Paris, suffit à lui seul pour prouver ce fait. Dans la suite, on se mit aussi à faire, dans notre pays, au moyen du travail au fuseau, des imitations des points à l'aiguille vénitiens, décorés de figures et de fleurs.

Venise, au contraire, a l'honneur d'avoir inventé, ou du moins, vulgarisé, dès le commencement du XVIe siècle, le point à l'aiguille pour produire des dentelles d'un nouveau genre, décorées de fleurs. C'est à Venise et dans le nord de l'Italie que furent publiés les premiers livres de modèles ou de patrons pour dentelles à l'aiguille ; et, plus tard seulement, ces mêmes ouvrages furent réédités dans les Pays-Bas.

Ch^ne^ REUSENS.

PLANCHE XXIII.

BIJOUX FRANCS MÉROVINGIENS.

V^e^ ET VI SIÈCLES.

La planche IIIe de nos publications reproduit une série de bijoux mérovingiens, trouvés dans la province de Namur. Ces produits de l'art industriel d'un peuple dont l'histoire ne nous a enseigné que les luttes sanglantes et les crimes fut un sujet d'étonnement pour une partie du public. C'est en effet, depuis quelques années seulement, que les riches dépouilles recueillies dans les sépultures des Francs de la Belgique méridionale nous ont appris à connaître l'art et l'industrie de ce peuple. En s'établissant dans la Gaule Belgique, ces Germains apportaient un style et des procédés techniques, venus de l'Orient ou de l'est de l'Europe, étrangers à l'antiquité classique. Ces éléments se fondirent au contact du christianisme et des traditions romaines : de cette alliance naquirent par une suite de transitions les arts du moyen âge, en même temps que de la fusion des races celtiques, romaines et franques, sortaient les populations wallones.

L'intérêt soulevé par la vue des bijoux représentés sur notre première planche et l'utilité pratique que nos fabricants de bijouterie peuvent retirer de ces modèles nous ont engagé à publier quelques nouvelles œuvres des ouvriers en métal de l'époque mérovingienne, recueillies dans les provinces de Liège et de Namur.

1. Fibule ou agrafe de vêtement, en bronze. Époque mérovingienne : V^e^ ou VIe siècle. Elle a la forme d'un quatre-feuilles dont les lobes et les carrés du milieu sont entourés d'un grainetis. Travail d'estampage. Musée de Namur. Cette fibule présente un intérêt tout particulier : elle pourrait bien avoir servi de modèle aux nombreux reliquaires en forme de quatre-feuilles en usage dans l'orfèvrerie des bords de la Meuse à la fin du XIIe et au commencement du XIIIe siècle. Dans ces reliquaires, le cercle du milieu renfermait une petite ouverture destinée à recevoir la relique ; les lobes étaient ornés d'émaux champlevés ou d'autres motifs de décoration.

2, 3 et 4. Ces trois objets faisaient partie du ceinturon d'un guerrier franc enseveli avec ses armes au haut des rochers de Samson, près de Namur. Celui que reproduit notre figure 2 servait à

attacher au ceinturon les courroies portant l'épée; celui de la figure 3 formait l'extrémité en bronze du ceinturon de cuir; enfin celui de la figure 4 était la boucle fermant cette ceinture.

Ces trois pièces, qui sont des ouvrages de bronze d'une fonte fort délicate, portent comme décoration des animaux dont le style est complètement étranger à l'antiquité classique. On peut y voir, croyons-nous, des sujets que les Francs ont apportés de l'Orient, mais dont les types se sont altérés pendant leur longue pérégrination dans les contrées orientales de l'Europe. Ainsi la terminaison de ceinturon est ornée d'une sorte de léopard couché dont le galbe semble persan ou égyptien. Sur la plaque-boucle (fig. 4; retourner la planche pour voir en sens inverse, les animaux qui y sont représentés) nous trouvons un animal bizarre, sorte de bouquetin ou de chèvre, dont le style, absolument barbare, appartient à l'est de l'Europe. Cette dernière figure est intéressante; on peut la ranger parmi les modèles dont s'inspira la sculpture décorative de la période romane. Dans l'art roman, comme on sait, la représentation d'animaux fantastiques joue un grand rôle.

5. Fibule en argent doré, portant un ardillon au revers. Elle se termine, d'un côté, par une patte munie de cinq petits boutons en or, espacés sur la circonférence; de l'autre, par une tête fantastique.

6. Cette fibule ressemble à la précédente; toutefois des verroteries rouges sont incrustées dans les appendices qui rayonnent autour de la patte. Le centre du bijou forme une arcade, destinée à recevoir les lisières du vêtement.

Ces deux objets, nos 5 et 6, dont le travail dénote une certaine habileté de main, ont été trouvés dans un cimetière franc à Fallais (Liège), et font partie de la collection de Mr Eug. Poswick.

Ces sortes de fibules sont rares dans les sépultures du sud de la Belgique; on les trouve assez communément en Allemagne et dans l'est de la France.

7. Boucle en or, revêtue de verroteries cloisonnées et de gemmes. Ve ou VIe siècle. Trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres.

Ce joli bijou se compose de deux lames d'or battu: la face principale est couverte de cloisons en or qui forment des réseaux variés d'une grande délicatesse encadrant des verroteries rouges façonnées en table. La partie supérieure de la boucle est ornée de deux grenats cabochons et d'une émeraude, sertis dans des bâtes d'or.

Cette boucle est une des pièces les plus précieuses qui nous restent de la bijouterie mérovingienne; elle joint à une remarquable entente du décor une singulière habileté de lapidaire. Lors de leur établissement dans les Gaules, les barbares avaient apporté d'Orient l'usage de la verroterie cloisonnée dans la fabrication des bijoux et des pièces d'orfèvrerie; mais, à mesure qu'ils s'étaient éloignés de ce foyer artistique, leurs joailliers avaient perdu la délicatesse et le goût qui distinguaient les ouvriers orientaux. La plupart des verroteries cloisonnées que l'on rencontre dans les tombeaux francs du Nord de la Gaule, ainsi que celles qui sont conservées dans les trésors des églises, montrent des traces

évidentes d'un art en décadence. La perfection de travail de la boucle de Tongres, la présence de pierres précieuses et l'excellence de leur sertissage nous portent à donner à ce bijou une origine byzantine. Nos fouilles nous ont prouvé souvent que les Francs établis dans nos contrées entretenaient des rapports suivis avec les régions qui avaient été leur berceau.

8 et 9. Deux broches circulaires revêtues d'une lame d'or rivée sur un disque en bronze portant au revers l'aiguille destinée à les fixer au vêtement. La face de ces fibules est décorée de filigranes en fil tordu, rehaussés de petites tables en verre rouge et bleu, enchâssées dans des bâtes d'or Quelques-unes de ces verroteries ont disparu de leurs alvéoles, principalement dans la croix qui occupe le centre de la fibule reproduite par notre figure 9, et dans les oiseaux rudimentaires disposés sur ses bords. Nous ne croyons pas que la croix soit ici un signe de christianisme.

Les broches circulaires en or sont assez communes : on les trouve dans les sépultures de toutes les peuplades germaniques qui envahirent l'empire romain aux IVe et Ve siècles. La couleur jaune ardent de l'or, le miroitement des verroteries et des gemmes donnent à ces bijoux un éclat qu'un séjour de 14 à 15 siècles dans le sol n'a pu ternir. On rencontre des broches des temps mérovingiens qui ne dépareraient pas le plus riche écrin moderne. Il est probable que les deux objets qui nous occupent ont été fabriqués dans le pays par des artistes francs. Musée diocésain de Liège.

10. Tête d'épingle à cheveux, en or ; formée d'un barillet allongé couvert de filigranes délicats d'où émergent quelques petits grenats en table, taillés en triangle. Une perle de verre bleu en amortit le sommet.

11. Joli pendant en or d'une boucle d'oreille. Imitation d'une fleur dont le calice polylobé porte de petites bâtes surhaussées imitant les étamines. Les bâtes devaient porter primitivement à leur sommet des perles en émail blanc.

Ces deux charmants bijoux, n°s 10 et 11, proviennent, ainsi que les deux broches en or, n°s 8 et 9, des sépultures franques de Seny (Condroz) ; elles appartiennent au Musée diocésain de Liège.

12. Cet objet en forme de croissant, avec pierres serties dans des bâtes, ne semble pas remonter à une époque aussi reculée que les autres bijoux reproduits sur notre planche. Nous ne le croyons pas antérieur au Xe ou même au XIe siècle.

13. Broche en argent estampé, dont la face est ornée d'une large torsade entourée d'un cercle ponctué Elle a été trouvée dans un tombeau franc à Moxhe (Liège), et appartient au Musée diocésain de Liège.

14. Grande boucle de forme rectangulaire, en bronze fondu ; la plaque est ornée d'une large tresse avec pointillé. Neuf gros boutons, à tête sphérique, en garnissaient les côtés et rivaient, au revers, le cuir de la ceinture à la boucle. L'ardillon est muni d'une large patte couverte d'ornements dans le genre de ceux de la plaque ; il était presque fixe, la boucle seule pivotant librement sur son axe.

15. Plaque de boucle brisée, couverte de galons disposés en entrelacs.

La boucle et l'ardillon manquent, mais les quatre appendices ou nœuds que l'on voit sur le bord de la plaque font comprendre le système de charnière : la boucle et l'ardillon étaient, de même que la plaque, munis d'appendices qui leur permettaient de s'encastrer parfaitement l'un dans l'autre ; une tige en fer servant de pivot passait dans les trous dont ces appendices étaient garnis.

Les boucles sont très abondantes dans les sépultures franques ; il en existe de toutes les formes et de toutes les matières. Les boucles en fer sont les plus communes : les grandes fermaient le baudrier, auquel était suspendu le coutelas que tout Franc libre pouvait porter. Elles sont souvent ornées de damasquinures ou de rinceaux délicats découpés dans une feuille d'argent adhérente au fer. Les boucles en bronze de grande dimension sont assez rares ; elles se fixaient à la ceinture et leur usage semble avoir été réservé aux chefs. Elles étaient fondues avec beaucoup d'habileté ; leur ornementation consiste généralement en tresses et en serpents enlacés. A côté de ces grandes boucles, il y en avait beaucoup d'autres plus petites, destinées à fixer les courroies dont les Francs, dans leurs longues marches, se servaient pour porter une foule d'objets.

Alfred BEQUET.

PLANCHES XXIV, XXV ET XXVI.

CHÂSSE DE SAINT MAUR, DE FLORENNES.

Le mot *châsse*, dérivé du latin *capsa*, est employé pour désigner un coffre transportable dans lequel on conserve les reliques d'un saint. L'usage des châsses devint général, dans l'Église latine, dès le XIe siècle. Il y a de *grandes* et de *petites* châsses. Les grandes châsses — les seules dont nous nous occuperons ici — affectent régulièrement la forme d'un petit édifice rectangulaire allongé, couvert d'un toit à deux versants. Il en est quelques-unes qui imitent une église munie d'un transept (châsse de Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle) et même de bas côtés (châsse des Rois Mages, à Cologne).

La plupart des châsses sont recouvertes de plaques en métal, repoussées et ciselées ou décorées d'émaux, de pierreries et de filigranes. Le Christ bénissant, assis ou debout, seul ou placé entre deux saints, occupe ordinairement l'une des extrémités, tandis que l'autre porte, aussi entre deux saints ou deux anges, la sainte Vierge ou le saint dont les reliques sont renfermées dans la châsse. Les faces verticales des longs côtés sont divisées par des arcatures, sous lesquelles on voit les figures des apôtres ou d'autres saints ; enfin les deux versants du toit sont couverts de bas-reliefs représentant, le plus souvent, des scènes de la vie du saint. Les émaux servent d'encadrements aux différents sujets, et se développent sur les archivoltes ainsi que sur les colonnettes des arcatures. On trouve même exceptionnellement des châsses ne se composant que de plaques émaillées (châsse dite de Saint-Marc, à Huy). Le faîte et les rampants du gâble portent une riche crête de feuillage interrompue, de distance en distance, par des pommeaux en cristal ou émaillés.

Il existe encore aujourd'hui, surtout en Belgique et dans les provinces rhénanes aux environs de Cologne, un nombre considérable de grandes châsses datant du XIIe et du XIIIe siècle. Nous les avons énumérées dans nos *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2e éd., I, pp. 471 svv., et II, pp. 353 ss., et nous avons reproduit, en gravure, les châsses de saint Servais de Maestricht (XIIe siècle), de saint Éleuthère de Tournai (XIIIe siècle) et de saint Remacle à Stavelot (1267 environ). Nous sommes heureux de pouvoir ajouter à la liste en question, la châsse de saint Maur, conservée autrefois à l'église de Florennes et devenue, depuis quelques années déjà, la propriété de M. le duc de Beaufort. Longtemps enfermée au château de Florennes, elle a été transportée, nous assure-t-on, depuis la fin de l'année 1888, au château de Petschau en Bohême, résidence d'été du duc de Beaufort, qui semble avoir quitté la Belgique, sa patrie, sans esprit de retour.

La châsse de saint Maur, en cuivre doré et émaillé, date du premier quart du XIIIe siècle environ. Nos planches XXIV, XXV et XXVI, la reproduisent sous toutes ses faces. Elle a figuré à l'Exposition rétrospective de Bruxelles, en 1888, où nous l'avons décrite sous le no 55 du *Catalogue*. Nous reproduisons ici cette description :

Les pignons de la châsse sont décorés d'une arcade trilobée, très saillante, abritant une statuette assise; les retombées de l'arcade reposent, aux angles de la châsse, sur une double colonnette. La partie du pignon comprise entre l'extrados de l'arcade et les rampants du gâble est couverte d'ornements en filigranes figurant des rinceaux en relief, fortement contournés, montés à jour *(Schneckenfiligran)*, et semés de gros cabochons. Les rampants du gâble portent une plate-bande où de petites plaques émaillées alternent avec des plaques de filigranes et de pierreries; ils sont, en outre, surmontés d'un crêtage de rinceaux ciselés et ajourés.

Sur un des pignons, on voit le Sauveur assis, portant le nimbe crucifère, bénissant de la main droite et tenant un livre dans la gauche. Autour, on lit les inscriptions : + SVM. QVOD. ERAM. NEC. ERAM. QUOD. SUM. MODO. DICOR. VTRVMQVE. — + SVM. UITE. PORTVS. SVM. VERI. LVMINIS. ORTVS. — Et sur le chanfrein du socle : + SVM. SOLUENS. MORTIS. DIREQVE. PERICVLA. SORTIS.

Sur l'autre pignon, se trouve saint Maur, assis, avec le nimbe circulaire, portant un glaive dans la droite, et une petite église sur la gauche; il a une large tonsure. Autour les inscriptions : + ISTE. SACER. MAVRVS. MARTIR. FVIT. AT. QVE. SACERDOS. + MAVRUS. CELESTEM. MERCATVS. SANGVINE. VESTEM. — Et sur le chanfrein du socle : + HOC. UAS. NOBILITAT. QVEM. CELI. GLORIA. DITAT.

Le fond derrière les figures assises est couvert de fleurs à quatre pétales estampées, et l'escabeau sur lequel elles posent les pieds décoré de filigranes et de cabochons.

Chacun des longs côtés est divisé en six arcades surbaissées, dont les retombées sont reçues : aux angles de la châsse, par des colonnettes gracieuses, à fût entièrement émaillé; au milieu, sur une double colonnette dépourvue d'ornementation; et aux points intermédiaires, sur des colonnettes à fût décoré d'ornements repoussés et ciselés. Les écoinçons, formés par les arcades, sont alternativement composés de plaques filigranées avec pierreries et de plaques émaillées; au-dessus des écoinçons, court d'abord une plate-bande estampée, enfin une plate-bande formant la base du toit, où des plaques émaillées alternent avec des plaques couvertes de pierreries et de filigranes du plus beau travail *(Schneckenfiligran)*.

Les statuettes assises des douze apôtres se détachent, sous les arcades, sur des fonds couverts d'ornements estampés et ciselés. Primitivement, saint Pierre et saint Paul, seuls, paraissent avoir été distingués par leurs attributs iconographiques. Ceux que les autres apôtres portent aujourd'hui ont été ajoutés à une époque récente.

Les médaillons des écoinçons représentent d'un côté : *a)* le Serpent d'airain; *b)* Jacob bénissant, les bras croisés, Éphraïm et Manassès, les deux fils de Joseph; *c)* Moïse frappant le rocher; — de l'autre : *d)* Moïse peignant un T avec le sang de l'agneau pascal sur les portes des Israélites en Égypte; *e)* Moïse et le buisson ardent; *f)* le Sacrifice d'Abraham; enfin *g)* Moïse renversant le veau d'or.

Le toit et les rampants des gâbles des pignons sont surmontés d'un crêtage découpé à jour. Le crêtage du toit est orné, au centre et aux extrémités, de deux grosses boules de verre blanc; et dans chacune des deux parties intermédiaires, il porte huit boules de même matière, mais aplaties et plus petites. Ce crêtage à été entièrement refait à une époque moderne.

Les deux versants du toit sont encadrés par une plate-bande, dans laquelle des plaques émaillées alternent avec des plaques couvertes de filigranes et semées de pierreries. Des plates-bandes semblables encadrent, sur chacun des deux versants du toit, six médaillons, ou plutôt six cavités circulaires, où sont reproduites au repoussé différentes scènes de l'histoire de saint Maur.

La châsse repose sur un socle dont le chanfrein et la frise verticale sont couverts de plaques estampées.

Dimensions : longueur 1m385; largeur 0m645; hauteur 0m420.

Ch^es^ Reusens.

PLANCHE XXVII.

RELIQUAIRE D'UNE CÔTE DE L'APÔTRE SAINT PIERRE.

DANS le texte explicatif qui accompagne nos planches XII et XIII, nous nous exprimions de la manière suivante : « Jusqu'au milieu du XIII[e] siècle, les plaques émaillées et les sertissures de pierres, avec un certain appoint de rinceaux filigranés, restèrent généralement en usage, et continuèrent à fournir le principal motif d'ornementation pour les objets de grande dimension, tels que les châsses et les devant, d'autel. Toutefois dans une partie de la Belgique, notamment dans la province de Namur sur les bords de la Sambre, l'usage des émaux polychromes disparut plus tôt que partout ailleurs. Dès le premier quart du XIII[e] siècle, nous trouvons, dans cette contrée, une école d'orfèvrerie mettant en pratique des principes tout nouveaux. A la tête de cette école et du mouvement artistique qu'elle produisit se trouvait le frère Hugo, moine augustin du prieuré d'Oignies, situé sur les bords de la Sambre. Cet humble religieux, qui travaillait pendant le premier quart du XIII[e] siècle (une de ses œuvres est datée de 1220) exécuta, en peu d'années, une série de chefs-d'œuvre non encore égalés, dont quelques-uns, échappés aux injures du temps et conservés religieusement dans le trésor des Sœurs-de-Notre-Dame à Namur, excitent l'admiration de tous les connaisseurs. »

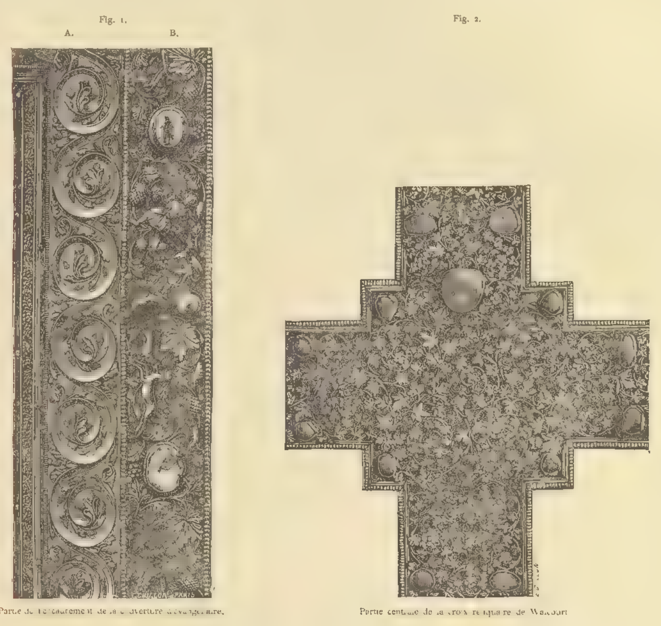
Le religieux d'Oignies affectionnait particulièrement trois procédés techniques d'orfèvrerie ; nous voulons parler des *nielles*, des *estampages ciselés* et des *applications de rinceaux* de feuillages, de fleurs et de fruits. Il excellait cependant aussi dans toutes les autres branches de l'art de l'orfèvrerie, et ne le cédait en rien ni à ses devanciers, ni à ses contemporains, dans la fabrication des filigranes enroulés et montés à jour *(Schneckenfiligran)*, comme le prouvent les phylactères et les croix reliquaires du trésor des Sœurs-de-Notre-Dame et de la Société archéologique à Namur.

Les *nielles* du frère Hugo sont remarquables tant à cause de leur parfaite exécution que pour la simplicité et la grâce de leurs dessins.

Ses *estampages* sont d'une finesse très remarquable et d'une netteté si grande, qu'on peut affirmer, sans crainte d'être contredit, que jusqu'à nos jours leur perfection n'a encore été ni surpassée, ni même

égalée. Nous reproduisons (fig. 1) une partie de la plate-bande décorant la couverture d'évangéliaire de Hugo; elle nous fournit, en A, une idée exacte de la finesse des rinceaux qui décorent plusieurs des œuvres de l'illustre orfèvre.

Fig. 1. A. B. — Fig. 2.



Partie de l'encadrement de la couverture d'évangéliaire. — Partie centrale de la croix reliquaire de Walcourt

Mais ce sont surtout les *applications de rinceaux* de feuillages et de fruits qui caractérisent l'art du moine augustin. Abandonnant l'emploi des émaux multicolores, l'orfèvre d'Oignies cherche et trouve un nouveau motif de décoration dans un travail original, qui consiste à couvrir les objets, en tout ou en partie, de délicats rinceaux formés de grappes, de fleurettes et de folioles estampées et réunies par la soudure à de minces tigelles. A ces rinceaux il mêle des figures de cerfs, de chiens, de chasseurs, toutes obtenues, de même que les grappes, les fleurettes et les folioles, par le procédé de l'estampage. Le treillis très serré qui résulte de ces opérations est ensuite rivé ou soudé sur les différentes parties de l'objet, dont il suit tous les contours. Hugo emploie encore les pierreries; mais souvent, au lieu de les disposer sur des plaques rectangulaires et de les relier par des filigranes, il les sème artistement au milieu le ses élégants rinceaux. Le croissant du reliquaire que reproduit notre planche, de même que la gravure ci-dessus, fig. 1 en B, expliquent clairement le procédé dont nous venons de parler. L'un et l'autre objet renferment le chasseur, le cerf, les chiens, de grandes et de petites grappes, des rosettes à six pétales, enfin des folioles de plusieurs grandeurs. A première vue on reconnaît aisément les grappes, les fleurettes et les folioles sortant d'une même estampe; on se rend également compte du système suivi dans l'agencement des pierres précieuses.

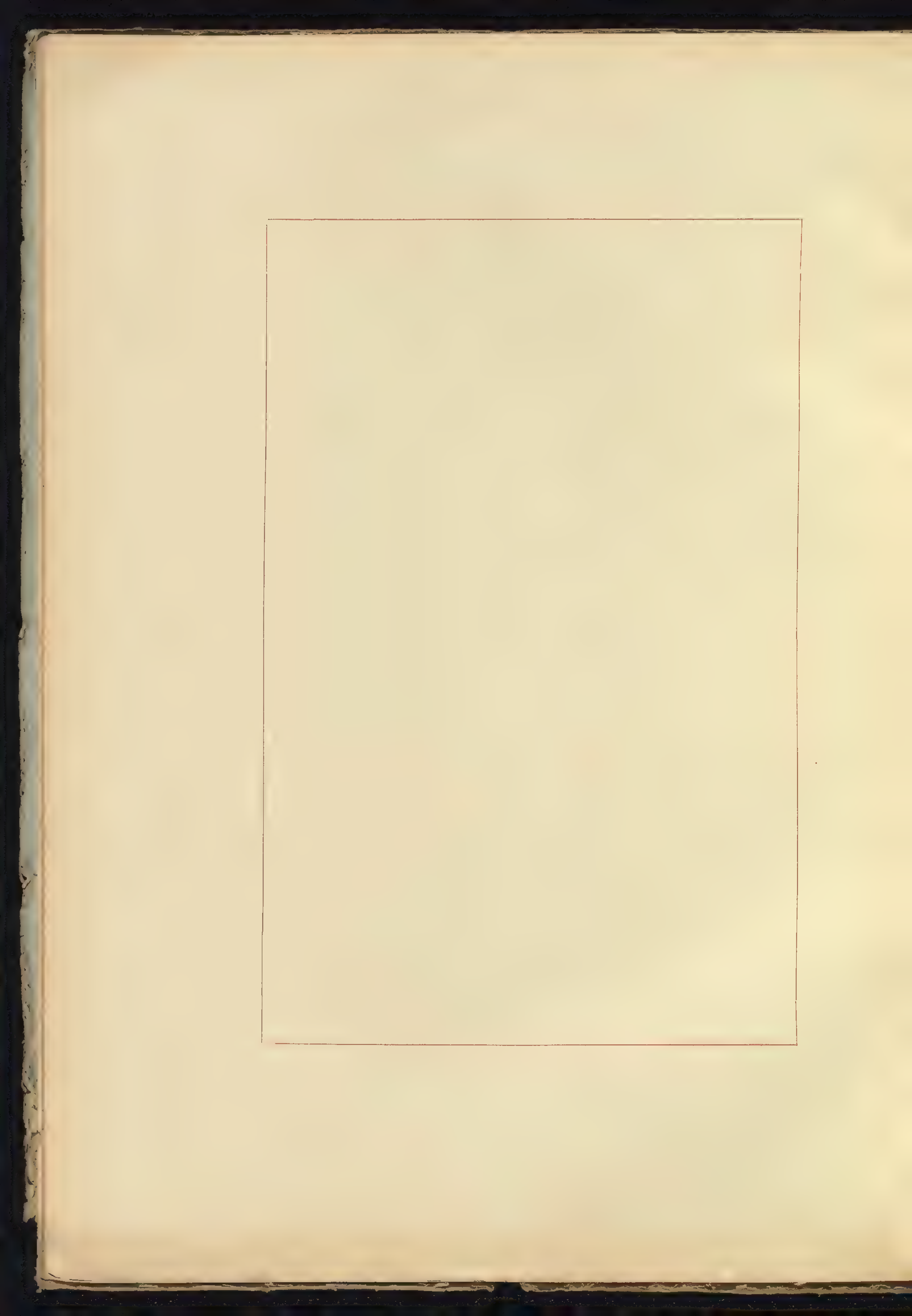
La face principale de la croix du trésor de Walcourt (voyez notre planche XII) et un reliquaire de la Vraie Croix conservé dans le même trésor offrent un procédé d'exécution analogue à celui des œuvres magistrales dont nous venons de parler. On s'est prévalu longtemps des expressions vagues d'un ancien chroniqueur pour attribuer ces deux monuments au moine d'Oignies. Mais la comparaison de ces objets avec une couverture d'évangéliaire, œuvre signée du frère Hugo, qu'on a faite lors de l'Exposition nationale de 1880, — comparaison qui pourra toujours être refaite au moyen de la fig. 2 ci-contre reproduisant une partie de la croix de Walcourt — a prouvé à l'évidence que les estampes matrices de Hugo sont toutes différentes de celles de l'orfèvre de Walcourt.

De ce que nous venons de dire résulte, comme conséquence, l'existence sur les bords de la Sambre, au commencement du XIIIe siècle, non pas du seul atelier d'Oignies, mais de toute une école d'orfèvres éminents, employnat des procédés techniques et des motifs de décoration tout particuliers, inconnus ou rarement usités ailleurs à la même époque.

Voici la description du reliquaire en argent doré, que reproduit notre planche XXVII et que les pères Cahier et Martin ont donné et décrit dans leurs *Mélanges d'archéologie*, I, pl. XXIII et pp. 118 et suiv. : Pied rond appuyé sur le dos de trois animaux chimériques et décoré de huit plaques repoussées et ciselées, en forme de feuilles lancéolées, sur lesquelles sont représentées : la sainte Vierge quatre fois, et les principaux protecteurs de l'abbaye d'Oignies : saint Augustin, l'auteur de la règle suivie par les religieux ; saint Nicolas, le patron de l'église et du monastère ; saint Lambert et saint Servais. Les écoinçons formés par les extrémités de ces plaques et la circonférence du pied sont couverts de ciselures imitant des feuillages et des fruits. Du pied naît une tige cylindrique cantonnée de huit colonnettes (quatre niellées et quatre plus petites en argent doré) et munie d'un nœud presque sphérique, à huit boutons losangés et niellés. Au-dessus du nœud, la tige s'épanouit en deux rinceaux enroulés, sur lesquels est posé le reliquaire proprement dit, qui se compose d'un croissant en métal et d'un cylindre en cristal de roche posé verticalement, flanqué de quatre tourelles niellées, et couronné, de même que celles-ci, d'un toit conique terminé en fleuron. Le croissant, dont les extrémités finissent en boule fleuronnée garnie de cinq boutons circulaires niellés, est entièrement couvert, d'un côté, de rinceaux estampés, semés de pierreries. On y voit des chiens arrêtant des lièvres (motif que l'on retrouve aussi dans les écoinçons du pied), des chasseurs sonnant du cor, et des meutes poursuivant des lièvres et des cerfs. Sur le revers, les rinceaux en relief sont interrompus par deux plaques niellées. Hauteur 0^m505 ; largeur 0^m35 ; diamètre du pied 0^m16.

Une petite bande de parchemin, portant une note en caractères du XIIIe siècle, a permis de déterminer avec précision l'auteur de ce beau monument d'orfèvrerie ainsi que la date de son exécution. On y lit : RELIQUIE ISTE FUERUNT HIC RECONDITE ANNO DOMINI M° CC° XX OCTAVO. FRATRIS HVGO VAS ISTVD OPVS EST. ORATE PRO EO. Sur le revers du croissant se trouve, en lettres niellées, l'inscription : IN HOC VASE HABETUR COSTA PETRI APOSTOLI.

Ch^{ne} Reusens.



PLANCHES XXVIII ET XXIX.

LE RETABLE DE LOMBEEK-NOTRE-DAME.

Il y aurait une étude intéressante à faire sur les retables sculptés de l'école du Brabant des xve et xvie siècles. Traité par une plume compétente et érudite, semblable travail comblerait une lacune importante dans l'histoire des arts plastiques flamands. Il y a lieu d'espérer que cette étude ne se fera plus attendre longtemps, puisqu'elle semble se préparer par des monographies, des études partielles et des découvertes, qui sont autant de jalons dans le domaine à parcourir. Celle du retable de Güstrow, comme une œuvre certaine du sculpteur Borman de Bruxelles, a appelé les recherches sur cet artiste remarquable, et elle a prouvé tout à la fois que la réputation de nos « entretailleurs d'images » s'étendait au loin, et qu'elle était basée sur des créations dont leurs compatriotes peuvent s'enorgueillir à juste titre. On avait déjà retrouvé depuis longtemps des retables flamands en Scandinavie, de même qu'il en a été découvert récemment en Italie. C'est donc bien le moins qu'en Belgique on examine de près et recherche les origines des travaux de même nature restés dans le pays.

Nous désirons apporter notre faible contingent au travail que nous espérons voir surgir, en donnant les reproductions et en étudiant un retable qui nous semble particulièrement digne d'attention. Il est, en effet, l'œuvre d'un maître de grand talent, et il se rattache à un groupe de créations de même nature, émanant peut-être du même atelier; il a certainement exercé une grande influence sur les retables exécutés plus tard dans les mêmes régions, soit par l'ordonnance de l'ensemble, soit par le style et le travail technique des détails.

Il suffit d'examiner les deux planches que nous mettons sous les yeux du lecteur, pour faire reconnaître l'importance et la beauté du retable de Lombeek-Notre-Dame.

Les renseignements historiques sur ce retable ne sont malheureusement pas abondants : on ne possède pas de documents concernant l'auteur, la date et les circonstances particulières qui en ont déterminé la commande à l'artiste.

Nous savons seulement que, pendant les troubles de la fin du xvie siècle, en 1580, le retable fut réfugié

à Lennick, dans une ferme où le feu prit un jour (A. Wauters, *Histoire des environs de Bruxelles*, I, p. 265). L'incendie épargna la grange dans laquelle le retable était caché; cependant celui-ci a dû être bien près des atteintes de l'élément destructeur, car la partie supérieure portait encore les marques de la fumée qui avait envahi cette grange. Réintégré dans l'église de Lombeek-Notre-Dame, le retable a couru, dans la première moitié de notre siècle, des dangers d'une autre nature : il fut question de l'échanger alors contre un autel traité dans le goût moderne, en harmonie avec les autels récemment sculptés, qui se trouvent encore actuellement dans l'église.

Déjà le curé avait fait accord avec le menuisier d'une petite ville du Brabant, quand une cause restée inconnue fit abandonner les négociations. Mais le retable, dont le mérite finit par être remarqué, ne put, dès ce moment, échapper aux atteintes d'une restauration aussi prématurée que malheureuse. Si l'œuvre n'a pas souffert dans l'ensemble de son ordonnance, bien des détails gracieux ont disparu alors; à la vérité, la partie architecturale est restée assez intacte, mais divers groupes ont été maltraités, et les figures adossées aux montants n'ont pas été épargnées. Le groupe de la Visitation a été refait; il en est de même de l'Enfant Jésus, des animaux traditionnels dans l'Adoration des bergers, ainsi que de l'un des mages dans l'Adoration des rois. Ces réfections portent la signature de leur auteur : Sohest 1847.

Examinons de plus près l'ordonnance de ce retable, consacré tout entier à retracer la vie de la sainte Vierge, laquelle, suivant une pieuse légende qui avait cours dans le pays, aurait encouragé l'artiste pendant son travail par de fréquentes apparitions.

Le retable n'a jamais été polychromé. Nous avons remarqué, en divers endroits des groupes, un cercle imprimé au moyen d'un poinçon. Ce fait, minime en apparence, mérite cependant d'être noté : c'est un indice certain de provenance bruxelloise, la marque ayant été en usage chez les artistes de la cité brabançonne à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle.

Le retable est entièrement exécuté en bois de chêne. Sa hauteur est de 2^{m}41 ; sa largeur, lorsque les volets sont ouverts, est de 6^{m}30.

Il ne faut pas avoir fait une grande étude de ces sortes de monuments, pour reconnaître les différentes compositions du cycle traité par l'artiste, du moins pour ce qui concerne les neuf groupes ou divisions principales des volets et du compartiment central. Comme on le fait à la lecture d'un livre, les images présentées dans ce travail à la méditation des fidèles doivent se lire de gauche à droite, et de haut en bas. Nous allons les énumérer :

Planche XXIX. Volet de gauche : La Nativité de la sainte Vierge. Marie, enfant, est présentée au Temple.

Planche XXVIII. Région supérieure : l'Annonciation. Région inférieure : Les Épousailles; ensuite de nouveau, dans la région supérieure : La Visitation. — Groupe central : l'Adoration des bergers; dans la partie supérieure, au-dessus du toit de l'édicule qui abrite ce groupe, on voit la bonne nouvelle annoncée à ces derniers.

En dessous du groupe principal, deux prophètes, tenant des banderoles sur lesquelles doivent être inscrits des textes relatifs à la Naissance de Jésus : Isaïe : *Ecce Virgo concipiet et pariet filium*, et probablement Ézéchiel : *Porta haec clausa erit*; à droite, faisant pendant aux Épousailles : l'Adoration des mages.

Planche XXIX. Volet de droite : Mort de la sainte Vierge. Les funérailles de Marie.

Telles sont les scènes de la vie de Marie que l'artiste a traitées avec le plus de développements et en donnant aux figures des groupes des proportions plus considérables. Des figures isolées et des groupes de proportions réduites, perdus en quelque sorte dans la partie architecturale de l'ensemble, complètent le poème

en mettant les épisodes empruntés aux Évangiles et à la Légende dorée en rapport avec les figures et les faits de l'ancien Testament.

Au haut des pieds-droits qui divisent le retable en trois parties, les statuettes d'Aaron et de Moïse rappellent le sacerdoce sous l'ancienne loi et les législateurs du peuple juif.

A côté de la statuette de Moïse, l'artiste a représenté le libérateur des Israélites recevant de Dieu les tables de la loi.

A côté d'Aaron, on voit Gédéon en prière, demandant un signe pour confirmer sa mission.

Nous voyons ensuite, dans les deux petits groupes, aux côtés de la scène des Épousailles :

Anne et Alcana distribuant des aumônes aux pauvres, et Anne reprimandée par le grand-prêtre.

Les petits groupes aux côtés de l'Adoration des bergers représentent :

Joseph et Marie se rendant à Bethléem (?) et la Circoncision.

Enfin, aux côtés de l'Adoration des Rois mages, nous voyons :

Jésus-Christ présenté au temple, et la Fuite en Égypte.

On constate que dans l'ordonnance générale l'artiste a suivi les traditions iconographiques de son temps, s'inspirant, en ce qui regarde les différents épisodes qu'il a traités, des Évangiles et de la Légende des saints de Jacques de Voragine et cherchant, pour les sujets d'ordre secondaire, à compléter son monument par des emprunts faits à l'histoire de l'ancien Testament. Les développements de ce thème toutefois ne sont pas complets, et à cet égard, comme à d'autres points de vue, il est vivement à regretter que les revers des volets soient perdus.

Cherchons maintenant à marquer la place occupée par le retable de Lombeek-Notre-Dame dans les travaux du même genre, appartenant à la même époque et à la même école de sculpture.

Le caractère général des retables de l'école brabançonne, consiste dans la naïveté et la bonhomie avec lesquelles les tailleurs d'images, pour représenter les événements et les figures des saints et des saintes de l'Évangile, prennent les costumes, les types, les mœurs et le mobilier qui leur sont familiers et qu'ils ont quotidiennement sous les yeux. Il semble que leurs sentiments et leur vie fussent pénétrés de l'esprit de l'Évangile, que les héros des Livres saints fussent les hôtes habituels de leur imagination. Ils trouvent en conséquence très simple et parfaitement justifié, lorsqu'ils ont à reproduire les scènes de la vie du Christ, de la Vierge Marie ou des apôtres, de présenter ces événements entourés de tout l'attirail extérieur de la vie bourgeoise flamande des XV[e] et XVI[e] siècles. Ce caractère ingénu, dont ils n'ont nullement conscience, est souvent mis en relief particulier par le talent d'observation et la virtuosité de l'artiste, par l'extrême conscience de son travail et le respect professionnel qu'il a pour l'œuvre confiée à ses mains.

Nous retrouvons ce caractère très franchement exprimé dans le retable de Lombeek-Notre-Dame ; mais, comme il n'est pas isolé à ce point de vue, il ne sera pas inutile de rappeler quelques travaux de même nature, auquel il se rattache assez étroitement.

Le monument le plus important à cet égard est le retable de Saluces, qui appartenait naguère à M. le comte Charles Pensa de Marsaglia, et qui était dans la possession de sa famille depuis le XVI[e] siècle. Il est devenu, depuis 1891, la propriété du duc de Dino. Ce travail, comme celui de Güstrow, offre la particularité intéressante qu'il porte la marque de BRVESEL plusieurs fois répétée.

Ses affinités avec le retable qui est l'objet de notre étude sont manifestes. Mais elles consistent, comme nous avons pu le constater, bien moins dans l'exécution que dans l'ordonnance et la composition des groupes. Le retable de Saluces est avant tout un produit d'atelier, tandis que celui de Lombeek est l'œuvre d'un

maître, l'un des plus habiles de notre ancienne école brabançonne. Dans la scène de la Présentation au Temple, Marie enfant gravit l'escalier aux quinze degrés, accompagnée d'un ange. Le groupe de l'Annonciation est identique à celui dont le lecteur a la reproduction sous les yeux ; l'ameublement de la chambre où se tient la sainte Vierge est conçu dans le même goût, mais il n'est pas disposé dans le même ordre. Aux Épousailles, Marie apparaît assistée de deux petits anges au moment où le prêtre bénit sa chaste union avec Joseph. Dans la scène de l'Adoration des bergers, on retrouve le groupe de la Sainte-Famille et des anges, qui n'est pas l'un des moindres charmes du retable de Lombeek (1).

Dans la partie médiane apparaissent, dans des niches, deux personnages tenant des phylactères; ici, le sculpteur a substitué une Sybille à l'un des prophètes. La galerie ajourée de la partie inférieure, les dais, les redents, les clochetons sont conçus dans le même style et le même caractère que ceux représentés dans les planches ci-jointes. Quant aux figures des groupes, tout semble accuser le même esprit sinon la même main.

Un retable de la même école, appartenant alors à un sculpteur de Bruxelles, a figuré à l'Exposition rétrospective, organisée en 1880, dans cette ville. Voyez *L'art ancien à l'exposition nationale*, p. 242. Il a depuis été acheté par un amateur anglais et nous en avons perdu la trace. Ce travail a subi des remaniements regrettables, pour la partie architecturale et décorative. Pour la partie plastique il est comparable aux monuments contemporains sortis des ateliers de Borman et de ses émules.

Il est intéressant de constater les analogies qui existent, dans les scènes du retable exposé en 1880, et notamment dans celle de l'Adoration des Mages, et la même composition qui se trouve dans le monument votif de Jacques de Croy, exécuté vers 1521 (2) et conservé à la cathédrale de Cologne. M. le chanoine Schnütgen, qui a publié une reproduction de ce monument, le désigne un peu vaguement sous le nom de *Burgundische Arbeit.* Nous trouvons dans les deux sculpteurs la même inspiration; seulement sous l'influence d'un goût qui commençait à s'affirmer alors, l'imagier a, dans le monument de Cologne, adopté pour la partie architecturale de son travail, le style de la Renaissance. Tous ces monuments ont, comme nous l'avons constaté au début de ces lignes, joui d'une vogue qui s'est étendue au loin. Il n'est donc pas étonnant qu'il se soit trouvé des imitateurs souvent habiles, surtout dans les provinces flamandes.

Il n'est pas difficile d'en trouver des exemples : peu de retables, au point de vue de la composition, se rapprochent autant de l'œuvre dont nous donnons la reproduction, que le retable ornant actuellement l'autel majeur de l'église de Notre-Dame à Tongres.

Il y a notamment de grandes similitudes dans le groupe du Mariage de la Vierge et de l'Adoration des Bergers. Ne connaissant ce retable que par une reproduction photographique, nous en avions attribué l'origine à l'un des ateliers bruxellois. L'examen du monument lui-même nous a permis de reconnaître certaines divergences aussi bien dans les groupes que dans l'architecture ; le modelé des figures dans le retable de Tongres est rude et les attitudes ne laissent pas d'avoir une certaine raideur; au surplus la marque de la corporation anversoise nous oblige de réformer complètement notre première attribution.

Ces analogies souvent déroutent l'archéologue, et font comprendre l'extrême difficulté de formuler des conclusions définitives, si elles ne sont appuyées sur des documents écrits, qui font généralement défaut.

Mais il est temps de formuler les nôtres : A quel maître convient-il d'attribuer le retable de Lombeek-

(1) Voyez les reproductions photographiques dans l'ouvrage : *L'arte antica alla IXa esposizione nazionale di belle arti in Torino nel 1880, con 100 fotip in fol. Torino 1882*

(2) *Zeitschrift für christliche Kunst*, II, p. 243.

Notre-Dame, et les autres travaux qui rappellent les mêmes inspirations et semblent parfois le travail de la même main ?

Tout en gardant les réserves de la prudence, qu'il convient de ne pas perdre de vue en pareille matière, nous croyons qu'il est permis d'affirmer que le travail, objet de notre étude, est d'un artiste vivant dans la première moitié du XVIe siècle, brabançon et contemporain de Jean Borman.

Borman a eu un fils, du nom de Pasquier ou Pascal, tailleur d'images comme son père, chez lequel il a travaillé et dont il a imité la manière. Comme tous les imitateurs, il renchérit sur les défauts de son modèle, mais ses travaux se recommandent par beaucoup de conscience dans l'exécution des détails.

Est-il permis de lui attribuer le retable de Lombeek ? Nous ne le croyons pas. Cette opinion ne serait pleinement justifiée que pour la partie architecturale. En effet, il est aisé de reconnaître le même système, en ce qui regarde la construction et le décor, que celui du retable de Herenthals exécuté par le fils de Borman (1). S'il était établi que le retable de Lombeek, celui de Saluces et le retable exposé à Bruxelles en 1880 sont tous sortis de l'atelier de Pasquier, il faudrait en conclure qu'il n'est pas toujours resté fidèle à lui-même, que son talent a subi des évolutions, que de l'atelier paternel il n'a conservé que des traditions et de rares réminiscences.

Au point où en sont nos études, il y aurait témérité, nous le répétons, à lui attribuer les travaux anonymes que nous venons d'examiner. Il semble plus probable qu'il a existé un autre sculpteur à la même époque, de la même école, et que nous proposons, en attendant que la lumière complète se fasse, de désigner, comme cela s'est fait pour certains peintres et graveurs restés anonymes, sous le nom du *maître du retable de Lombeek*.

Il n'y aurait pas de témérité à regarder également comme ayant été exécuté dans l'atelier de notre anonyme, le retable daté de 1538, provenant de l'abbaye de Villers et conservé actuellement dans l'église paroissiale de Villers-la-Ville. Cette œuvre a les plus grandes similitudes avec le retable de Lombeek. Il nous suffira de citer les funérailles de la Vierge et les figures des Prophètes.

Jos. Destrée.

30 septembre 1892.

(1) *Retable de l'ancienne corporation des tanneurs dans l'église paroissiale de Sainte-Waudru à Herenthals. Notice par M.* P. D. Kuyl, dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, XXVI, pp. 261-276.



PLANCHE XXX.

STATUE PEINTE ET DORÉE DE SAINT HOMOBON (?)

Nous donnons ici la reproduction d'une statue qui a figuré à l'Exposition rétrospective de Bruxelles, en 1888. Elle appartient à l'église de Saint-Léonard de Léau, dont le riche mobilier et le trésor sont depuis longtemps l'objet de l'étude des archéologues médiévistes; elle a été exposée sous le titre de : *Statue de saint Florent.*

Nous avons cherché à déterminer quel était ce saint et la raison que l'on pouvait donner à ses attributs; mais nous avons eu le regret de ne pouvoir éclaircir nos doutes.

Il existe au moins une vingtaine de saints du nom de Florent. Pour identifier celui qui nous intéressait au point de vue iconographique, nous avons dû éliminer tout d'abord les saints de ce nom, assez nombreux qui ont été évêques, abbés ou religieux. Le saint dont nous avons l'effigie sous les yeux est laïc; à en juger par son costume, il appartient plutôt à un rang élevé de la société; enfin l'épée sur laquelle il appuye la main gauche — les quillons de la poignée sont brisés — semble indiquer un martyr qui a péri par le glaive.

Il y a eu six martyrs du nom de Florent; presque tous appartiennent aux premiers siècles du christianisme; l'on a très peu de détails sur leur vie et leur passion, et nous n'avons trouvé chez aucun d'eux des circonstances de nature à justifier les ciseaux qui caractérisent notre saint et qu'il tient de la main droite.

D'autre part, les ciseaux ou *forces* sont l'attribut de saint Fortunat, et surtout de saint Homobon ou Goudman, qui était tailleur. D'après les informations qui nous ont été envoyées de Léau, il paraît que la statue qui nous occupe y est vénérée depuis des siècles comme l'effigie du patron des tailleurs. Nous n'oserions donc assurer que l'effigie soit honorée sous le vocable qui lui convient.

Quoi qu'il en soit, il convient de reconnaître dans cette statue l'œuvre habile, mais anonyme, d'un de ces nombreux artistes qui se contentaient d'honorer leur profession par un labeur consciencieux, sans trop se préoccuper des suffrages de la postérité.

Les proportions de la figure sont, à la vérité, un peu trapues ; mais le caractère bienveillant et vrai de la tête, l'élégance de la coiffure et du costume, enfin le goût et la richesse de la polychromie encore bien conservée dans l'original, prouvent que « l'entretailleur » était maître de son art, et qu'il savait rendre parfaitement ce qu'il voulait exprimer. Il nous a de plus laissé un exemple très détaillé et caractéristique du costume de la première moitié du XVI[e] siècle. Celui-ci est intéressant par les détails ; par le béret qui sert de coiffure ; la chaîne avec pendeloque qui descend sur la poitrine ; l'escarcelle suspendue à la ceinture fixée autour de la taille par une boucle, et dont le bout s'enroule d'une manière particulière.

S'il est vrai que l'imagier a entendu honorer le patron des tailleurs, celui-ci ne paraît pas avoir été insensible ; il a inspiré l'artiste dans cette partie de son œuvre qui nous la rend particulièrement intéressante. En somme, nous nous trouvons en présence d'un travail très achevé de notre ancien art brabançon, qu'il convient de tirer de l'oubli.

JULES HELBIG.

PLANCHE XXXI.

FIBULES (BROCHES) ÉMAILLÉES.

BIJOUTERIE DES TROIS PREMIERS SIÈCLES, EN BELGIQUE.

LA coutume de déposer des objets de parure dans les tombeaux paraît remonter en Belgique à des temps forts reculés; ce ne fut toutefois qu'après la conquête romaine, et à la suite du développement de la richesse publique qui en fut le résultat, que le mobilier funéraire prit un accroissement considérable

Le nombre et la variété de ces objets de parure nous ont permis de connaître d'une manière assez exacte l'état de l'industrie de la bijouterie dans nos contrées pendant les trois premiers siècles de notre ère. L'écrin d'une dame belge, il y a 1700 ans, renfermait des fibules, des épingles à cheveux, des bracelets, des bagues, des miroirs en métal; mais de tous ces bijoux le plus intéressant est, sans contredit, la *fibule* que nous nommons aujourd'hui *agrafe* et *broche*; aucun n'excita davantage la coquetterie féminine et l'imagination des artistes.

Les bijoux en or se rencontrent rarement en Belgique dans les tombeaux de l'époque romaine; il faut chercher la raison de cette absence, croyons-nous, dans la loi des XII tables qui interdisait de déposer des matières d'or et d'argent dans les tombeaux. On faisait usage du bronze, et nos ancêtres savaient relever avec habileté les tons un peu sévères de ce métal à l'aide de procédés particuliers, dont les plus remarquables furent l'étamage et l'émaillerie. L'alliage du cuivre et de l'étain pour la formation du bronze était connu en Gaule dès une haute antiquité; en Belgique, on employa aussi l'étain pur pour revêtir d'un brillant étamage certains objets de toilette. L'émail fut réservé pour l'ornementation des petits bijoux; on ne le rencontre qu'exceptionnellement sur les pièces d'orfèvrerie.

Avant notre ère, les Celto-Belges se servaient, en général, de fibules en fer; mais à l'époque romaine, sous l'impulsion d'un art plus avancé, le fer fut remplacé par le bronze jaune, auquel le temps a donné une patine verte. Quelques fibules ont été fondues, notamment celles qui sont émaillées; mais la plupart sont faites au marteau, et leur exécution dénote une grande habileté de main.

La fibule antique servait, chez les deux sexes, a attacher le vêtement sous le menton et sur les épaules; ce qui explique pourquoi on la rencontre souvent en double exemplaire. Elle se compose de deux

parties : l'une fixe et plus ou moins ornée, c'est le côté visible ou face du bijou ; l'autre, mobile, consiste en une aiguille d'attache placée au revers et se mouvant à l'aide d'un ressort. Celui-ci est établi de différentes manières, toutes ingénieuses et intéressantes à étudier.

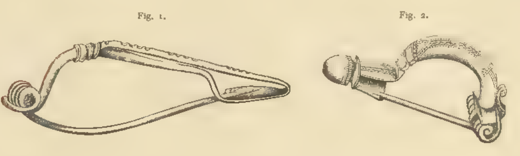
Les fibules que nous avons reproduites appartiennent au musée de Namur; elles ont été recueillies dans des tombeaux belgo-romains de la rive droite de la Sambre et de la Meuse. On peut les classer en trois catégories :

1° Les *ordinaires*, c'est-à-dire celles qui ne sont ni étamées ni émaillées.

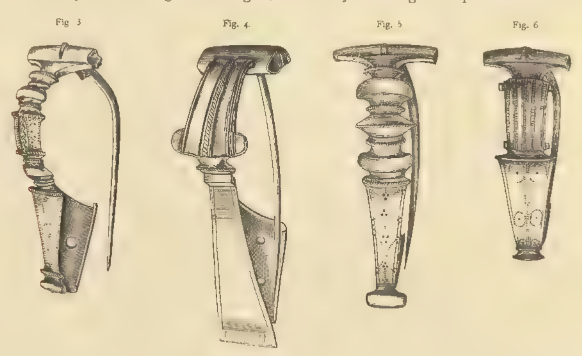
2° Les fibules *étamées*.

3° Les fibules *émaillées*.

I. *Fibules ordinaires.* — Celles-ci sont faites d'un fil de bronze plus ou moins fort, ployé en forme d'un arc dont la corde serait l'épingle d'attache. L'agrafe de sûreté, qui s'emploie aujourd'hui pour fixer les langes des petits enfants, n'est que la reproduction, avec brevet d'invention, d'une fibule antique. Nous donnons ici (fig. 1) une des formes les plus anciennes et les plus curieuses de ce genre de fibule : la partie supérieure, ou l'arc, après avoir retenu l'aiguille d'attache revient en arrière pour se terminer par une bague, mobile autour de l'arc. La figure 2 présente une disposition plus simple et plus répandue ; ce bijou se distingue par une exécution excellente.


Fig. 1. Fig. 2.

II. *Fibules étamées.* — Le type de ces agrafes (figg. 3, 4, 5 et 6) est différent du précédent : la partie fixe ou la face du bijou s'est élargie et allongée ; l'orfèvre y a ménagé des parties saillantes et a décoré les surfaces unies d'ornements au pointillé. L'aiguille pivote sur une goupille en fer enfermée dans une gaîne. Ces agrafes sont entièrement étamées ou seulement dans quelques-unes de leurs parties, comme les surfaces unies ; l'étain a conservé jusqu'aujourd'hui le brillant de l'argent.


Fig. 3 Fig. 4. Fig. 5 Fig. 6

Ces fibules étamées étaient assez répandues dans le sud de la Belgique pendant les IIe et IIIe siècles ; elles s'éloignent des formes en usage à cette époque en Italie et dans les autres contrées de l'Europe.

III. *Fibules émaillées.* — De tous les bijoux en usage dans nos contrées pendant la domination romaine

le plus digne d'attirer l'attention, par la variété de ses couleurs et l'originalité de ses formes, est la fibule émaillée. Malgré le séjour dans le sol d'environ dix-sept siècles, plusieurs de ces fibules sont parvenues jusqu'à nous dans un remarquable état de conservation. On les trouve principalement dans les tombeaux du pays d'Entre-Sambre-et-Meuse; on croit qu'un atelier de fabrication de ces bijoux existait dans la grande villa d'Anthée, où se travaillait le bronze artistique.

L'émaillerie sur métal a existé à une époque reculée chez les Égyptiens et les Grecs, mais son application fut réservée à l'ornementation des bijoux d'or les plus riches; elle ne prit jamais un grand développement chez ces peuples, et disparut assez vite.

Les Gaulois n'ont pas emprunté aux nations orientales l'art d'étendre des matières vitreuses sur le métal; cette industrie était née chez eux, et nous pensons que sa découverte est simplement due au hasard.

Les émaux étaient peu connus à Rome; on en voit bien quelques-uns dans le Musée chrétien du Vatican, mais on croit qu'ils ont été apportés en Italie par des Gaulois.

L'émail est, avant son application sur le métal, une poussière cristalline, à laquelle on mêle, dans une proportion très faible, des oxydes métalliques réduits en poudre et destinés, dans la fusion produite par le feu, à colorer le fondant. Cette poudre après avoir été humectée s'applique sur le métal, sous forme de pâte, par différents procédés. Soumise à une haute température, elle fond et fait corps avec le bronze. Après son refroidissement l'émail solidifié subissait plusieurs opérations, telles que le polissage et le cirage, qui lui donnaient une surface lisse et brillante. Les couleurs le plus fréquemment employées dans la fabrication des émaux sont : le bleu produit par l'oxyde de cobalt, le rouge et le jaune dûs au fer, le vert à l'oxyde de cuivre; l'émail blanc s'obtenait par l'oxyde d'étain.

Voici, croyons-nous, les quatre procédés employés par les anciens Belges dans l'application de l'émail sur les bijoux.

A. *Émaux champlevés ou en taille d'épargne* (pl. XXXI, figg. 6 et 24). — L'artiste creusait, à l'aide du burin et de l'échoppe, l'espace que l'émail devait occuper sur la face du bijou; il introduisait ensuite dans la cavité la matière vitrifiable. S'il devait employer plusieurs nuances d'émail, il avait soin de ménager dans le métal une cloison destinée à séparer les différents tons. Ce procédé d'émaillerie, dit en taille d'épargne ou champlevé, fut la seule des méthodes en usage chez les Belges d'autrefois employée également par les orfèvres du moyen âge.

B. *Émaux juxtaposés et incrustés* (pl. XXXI, figg. 2, 3, 4, 15 et 20). — Après le refroidissement de l'émail introduit dans les parties creusées de la fibule, l'orfèvre pratiquait, dans la pâte durcie, de petites cavités afin d'y placer un nouvel émail de couleur différente du premier, auquel une légère fusion le faisait adhérer. — Un autre procédé d'incrustation beaucoup plus simple consistait à enchâsser avec le doigt ou avec une pince, dans la pâte non entièrement refroidie, de petites perles durcies, en matière vitreuse de couleur différente; mais il arrivait fréquemment que ces perles, non adhérentes par la fusion, ne tardaient pas à se détacher (pl. XXXI, figg. 8 et 11).

C. *Émaux en mosaïque* (pl. XXXI, figg. 17 et 22). — La face du bijou est formée de petites tranches d'émail juxtaposées par un travail analogue à la mosaïque. Un court passage au feu soudait entre elles ces différentes tranches; le polissage faisait disparaître les joints et les irrégularités qui pouvaient survenir pendant la cuisson.

D. *Émaux en échiquier et à fleurettes.* — La fibule circulaire reproduite sur notre planche XXXI (fig. 14), présente, sur sa face, l'aspect d'un damier formé de cases en émail bleu et rouge, dans lesquelles

apparaissent des croix ainsi que des damiers minuscules en pâte bleue et blanche. — Sur d'autres broches (pl. XXXI, figg. 9 et 27) des fleurettes sont semées sur les fonds bleu et rouge. Dans ces bijoux, la couche d'émail appliquée sur le bronze est très mince et adhère fortement au métal. Aucune cloison métallique ne sépare les différentes nuances d'émail qui, cependant, apparaissent parfaitement nettes et sans aucun mélange avec les couleurs voisines. Le procédé employé dans ce mode de travail nous est inconnu; son exécution devait demander beaucoup d'adresse et une connaissance parfaite des oxydes métalliques servant à la coloration de la pâte d'émail.

Nielle (pl. XXXI, figg. 34 et 37). Ces deux fibules portent, sur leur face, de petits ornements niellés qui, se détachant sur le fond de bronze jaune, produisent un joli effet. Il nous a été impossible d'étudier la composition de ce nielle; toutefois son aspect argenté nous a rappelé des ornements du même genre que l'on voit à Rome sur un grand nombre de bronzes antiques.

En terminant, nous faisons le vœu de voir renaître en Belgique la fabrication des bijoux émaillés, la plus ancienne industrie artistique du pays. Avec une mise de fonds des plus minimes, un ouvrier intelligent et adroit trouverait, dans l'étude de ces petits objets de parure, les moyens de produire un bijou nouveau, simple, bon marché, et dans lequel l'habileté de main et le goût trouveraient à s'exercer librement.

L'art si gracieux et si national de la bijouterie émaillée disparut au IVe siècle, à la suite des désastres qu'amenèrent en Belgique les incursions des barbares. Ceux-ci apportèrent dans la fabrication de leurs bijoux des procédés techniques et des styles complètement étrangers à l'ancien art belge.

ALFRED BEQUET.

EXPLICATION DES FIGURES DE LA PLANCHE XXXI.

1	Émail incrusté. Le point rouge du centre est détaché. Trouvé à *Flavion (Namur)*.
2.	Émail incrusté. *Flavion*
3	Émaux de différentes nuances, juxtaposés et incrustés. *Flavion*.
4.	Émaux incrustés *Flavion*
5, 6 et 7	Émaux champlevés. *Flavion*.
8	Perles noires enchâssees au doigt ou à la pince dans un email blanc. *Flavion*
9	Émaux à fleurettes Procédé inconnu. *Wancenne (Namur)*.
10.	Émail champlevé. *Flavion*
11	Perles noires enchâssées au doigt ou à la pince. *Flavion*.
12 et 13.	Émaux juxtaposés. *Flavion*.
14	Émaux en échiquier. *Hour (Namur)*.
15	Émaux juxtaposés et à fleurettes. *Flavion*.
16.	Émaux champlevés. *Flavion*.
17.	Émaux en mosaïque. *Franchimont (Namur)*.
18	Émaux incrustés. *Cerfontaine (Flavion)*.
19.	Émaux incrustés. *Flavion*.
20	Émaux juxtaposés. *Flavion*.
21	Émaux à fleurettes en mosaïque. *Flavion*
22.	Émaux en mosaïque. *Wancenne (Namur)*.
23.	Émaux juxtaposés. *Flavion*.
24	Émaux champlevés. *Flavion*.
25	Émaux champlevés et incrustés. *Flavion*.
26	Émaux incrustés. *Nismes (Namur)*
27	Émaux à fleurettes ; procédé inconnu. *Flavion*.
28	Émaux à fleurettes *Flavion*
29	Émaux juxtaposés. *Flavion*.
30.	Émaux champlevés. *Flavion*.
31 et 32.	Émaux champlevés. *Namur*.
33.	Émaux juxtaposés et incrustés. *Flavion*.
34.	Nielle. *Flavion*.
35	Émail champlevé. *Flavion*.
36	Émaux juxtaposés et incrustés. *Viet (Dinant)*.
37.	Nielle *Flavion*.
38.	Émail champlevé. *Villers-le-Gambon (Namur)*.

PLANCHE XXXII.

LUTRIN-AIGLE DE L'ÉGLISE DE FREEREN.

On a regardé pendant longtemps les villes de Dinant et de Bouvignes sur la haute Meuse belge comme les foyers presqu'exclusifs de l'industrie d'art, qui a meublé beaucoup d'églises au cours du moyen âge des travaux de fonte recueillies aujourd'hui pour la plupart dans les Musées et les collections des amateurs. Le nom de *dinanderie*, donné aux productions des artistes fondeurs d'une manière générale, était d'ailleurs de nature à confirmer cette pensée. Il était admis que c'est seulement à la suite du sac et de la destruction de Dinant par Philippe le Bon en 1466 que les maîtres fondeurs se seraient dispersés dans d'autres régions où ils auraient fondé des ateliers nouveaux.

Il convient d'en rabattre notablement et de réformer cette donnée historique en ce qu'elle a d'exclusif. S'il est certain que Dinant et Bouvignes étaient les centres d'une industrie considérable qui avait pour objet les travaux en cuivre, on sait que le Hainaut, et notamment Tournai, ont produit bon nombre d'œuvres de fonte en cuivre et en laiton, parfois d'un caractère très artistique, et qu'il en est de même du Nord de l'Allemagne, dont les églises sont encore très riches en fonts baptismaux et en autres travaux de la même catégorie. Enfin, dans les villes du cours inférieur de la Meuse, à Maestricht et à Liège, la même industrie a été exercée avec non moins de talent. Notre planche en fournit un exemple, sur lequel les renseignements historiques ne nous font heureusement pas défaut.

Le lutrin-aigle, que reproduit notre planche XXXII, a été exécuté pour l'église de Sainte-Croix de Liège, par un artiste fondeur du nom de Louis de Hamal, qui habitait cette ville. Les archives de l'église de Sainte-Croix contiennent, dans les comptes relatifs à ce travail, à la date de 1428, différents payements à *Ludovicus de Hamalia, qui fecit aquilam cupream.*

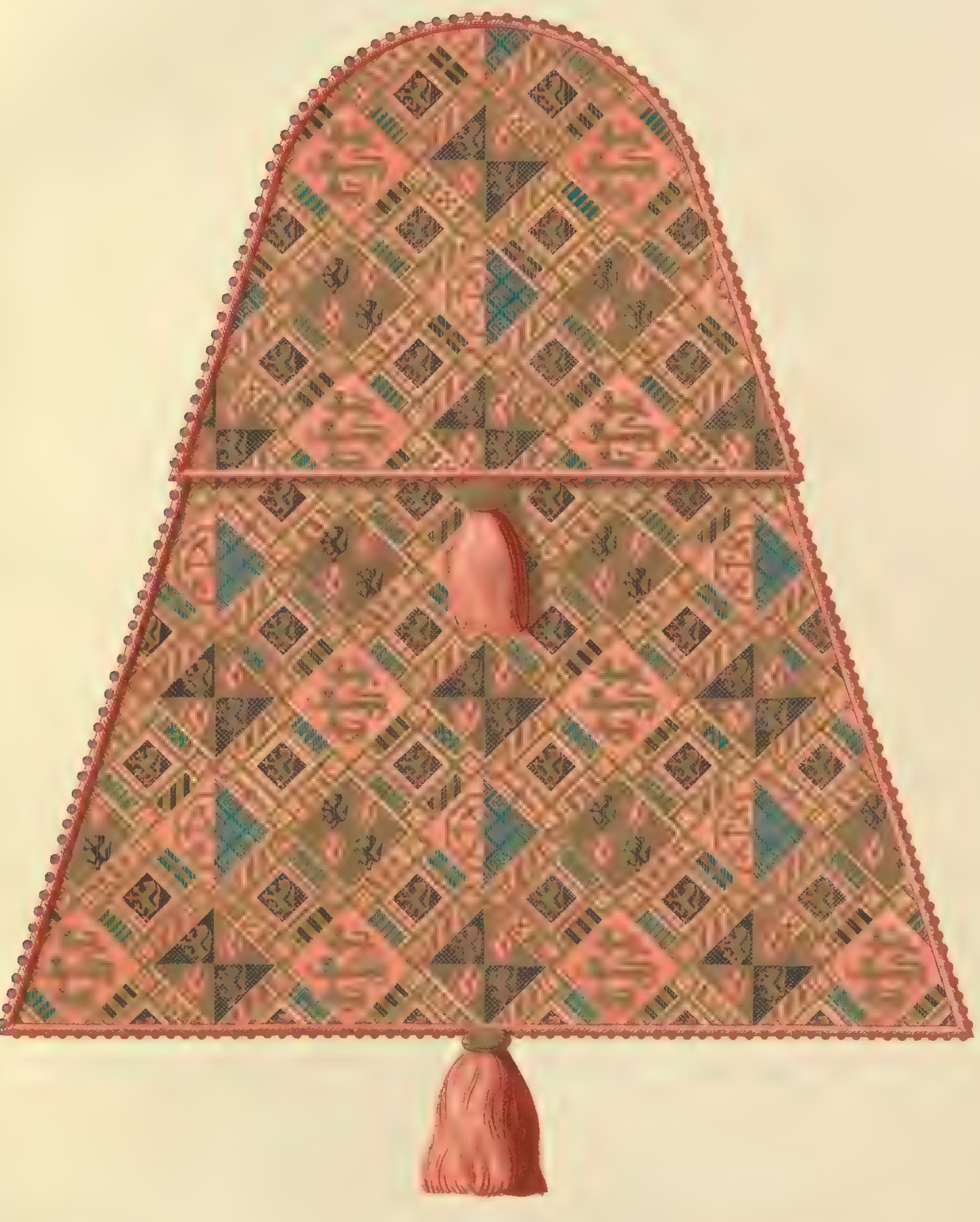
Maître de Hamal avait donné des soins particuliers à son œuvre, qui n'est pas parvenue jusqu'à nous sans de regrettables dommages. Ainsi les yeux de l'aigle et du monstre qu'il tenait dans ses serres étaient illuminés par des pierres de couleur : *Solvi eadem die pro lapidibus emptis ac ponendis in oculis aquile et drachonis sub pede aquile xv sol. iij den.*, dit un poste de ces comptes.

D'autre part, il suffit d'examiner notre planche pour s'assurer que l'amortissement des contre-forts est une réparation moderne ; il en est de même des boules saillantes, affectant plus ou moins la forme de glands et dont l'aspect est des plus disgracieux.

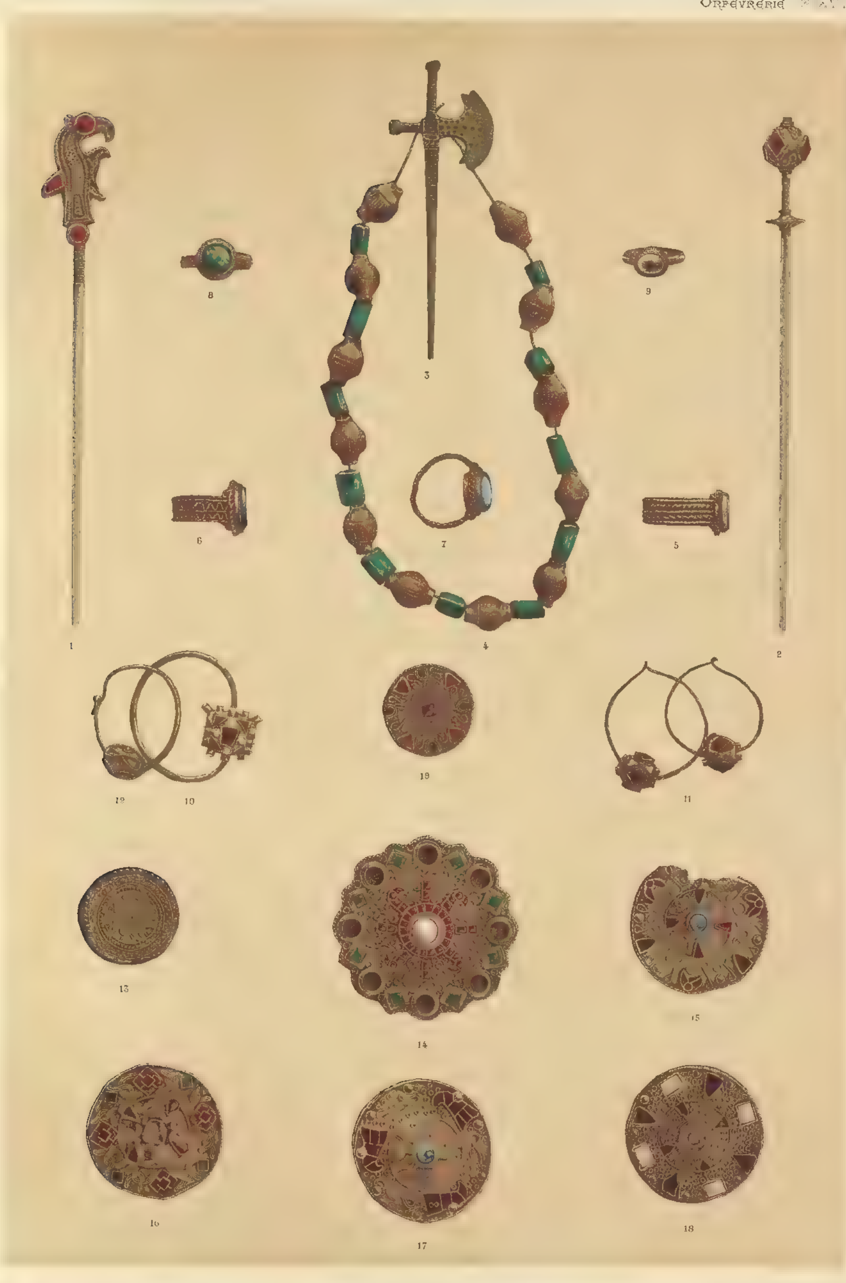
Les réparations grossières par lesquelles on a cherché à dissimuler les outrages que le lutrin eut à subir s'expliquent par la destinée assez agitée de l'œuvre de Louis de Hamal, qui se trouve actuellement à l'église de Freeren, petit village aux environs de Tongres. Elle fut enlevée de l'église de Sainte-Croix en 1468, lors du sac de Liège par les hordes de Charles le Téméraire et transportée à Braine (1), comme cela est établi par la liste des objets provenants du pillage et éparpillés un peu partout en Brabant, en Flandre et en Picardie. On ignore comment le lutrin, en se rapprochant de son lieu d'origine, est demeuré en route et n'a jamais été restitué à l'église de Sainte-Croix. Tel qu'il est, l'aigle-lutrin de Freeren offre un type remarquable de l'art du fondeur au XVe siècle, et même un modèle que l'on peut recommander en toute confiance à l'art moderne.

JULES HELBIG.

(1) Braine-l'Alleud entre Bruxelles et Nivelles . *En l'engliese de Braine [Laleur les Nivelle] est l'egle de Saincte Croix, comme dit Mesire Hiere de Namur, demourant à Hans.* Voyez la *Liste d'objets enlevés de Liège, en 1468, par les soldats de Charles-le-Téméraire*, publiée par St Bormans dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, VIII, p. 203 et suiv.



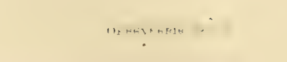




Aug. Bernard Del. Lith. Jules Helbig direx. Lith. H. Dessain Liège



SCOTTISH [illegible]



















Jules Helbig direx[t]

Lith. H. Dessain Liège.







[illegible]

[illegible]




TEMPE RANTIA
EVFRATES

Sculpture en Ivoire et Orfèvrerie



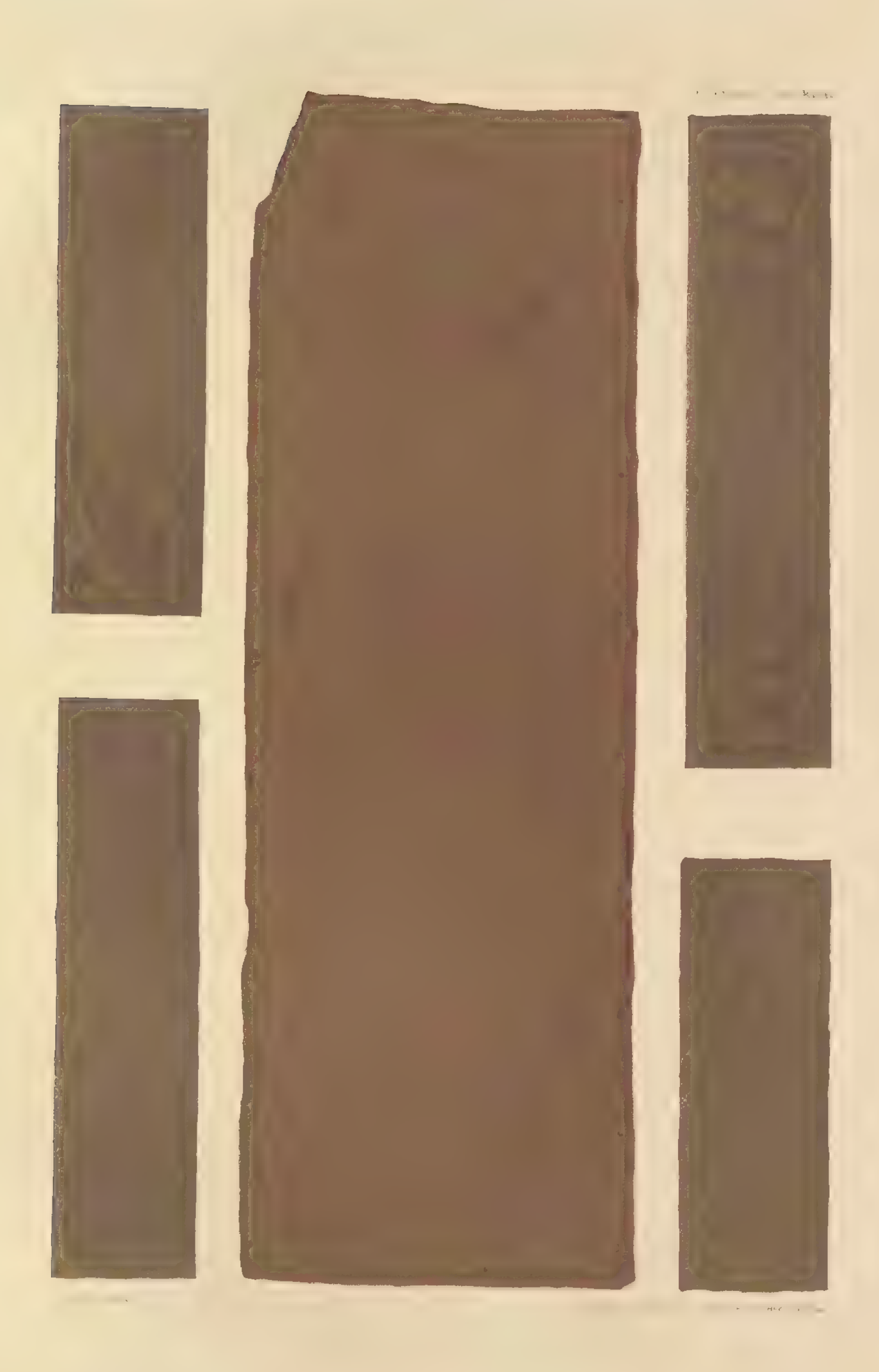
CHEF DE SAINT ALEXANDRE

CONGRÈS DE L'ART ANCIEN ET [illegible]





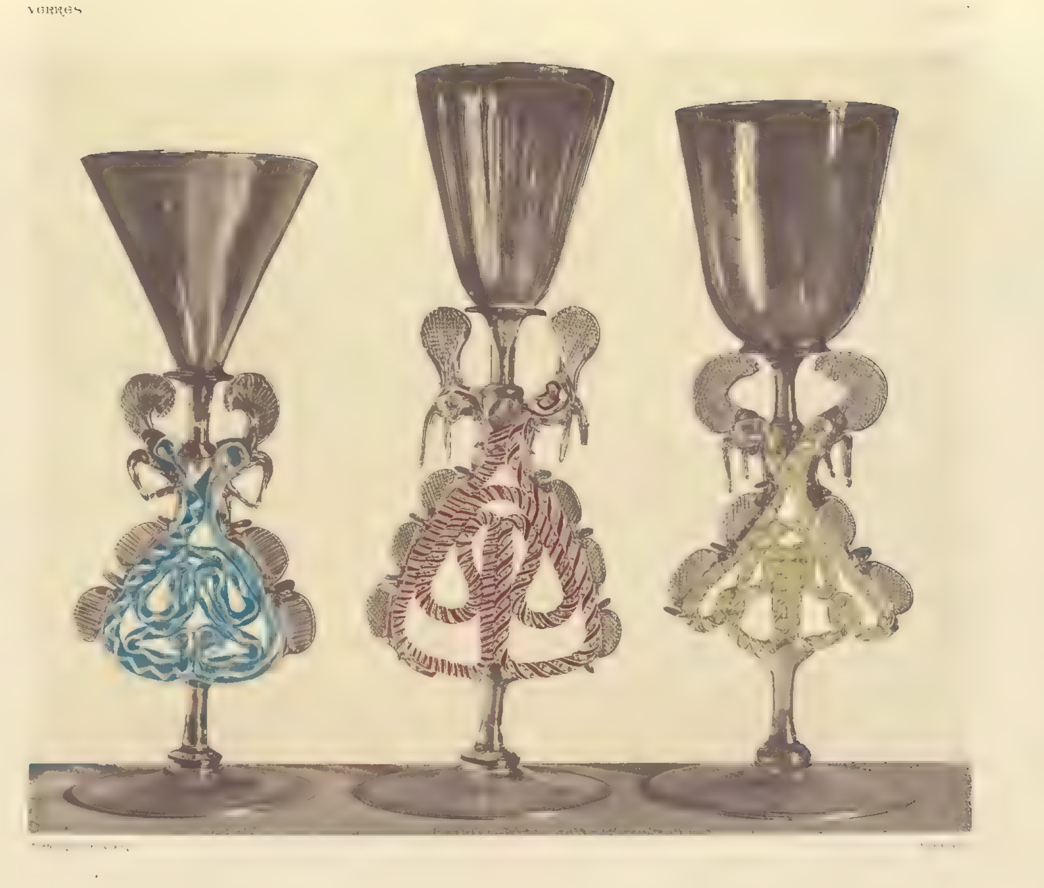
CHEF DE SAINT ALEXANDRE PLAQUES ÉMAILLÉES DU SOCLE



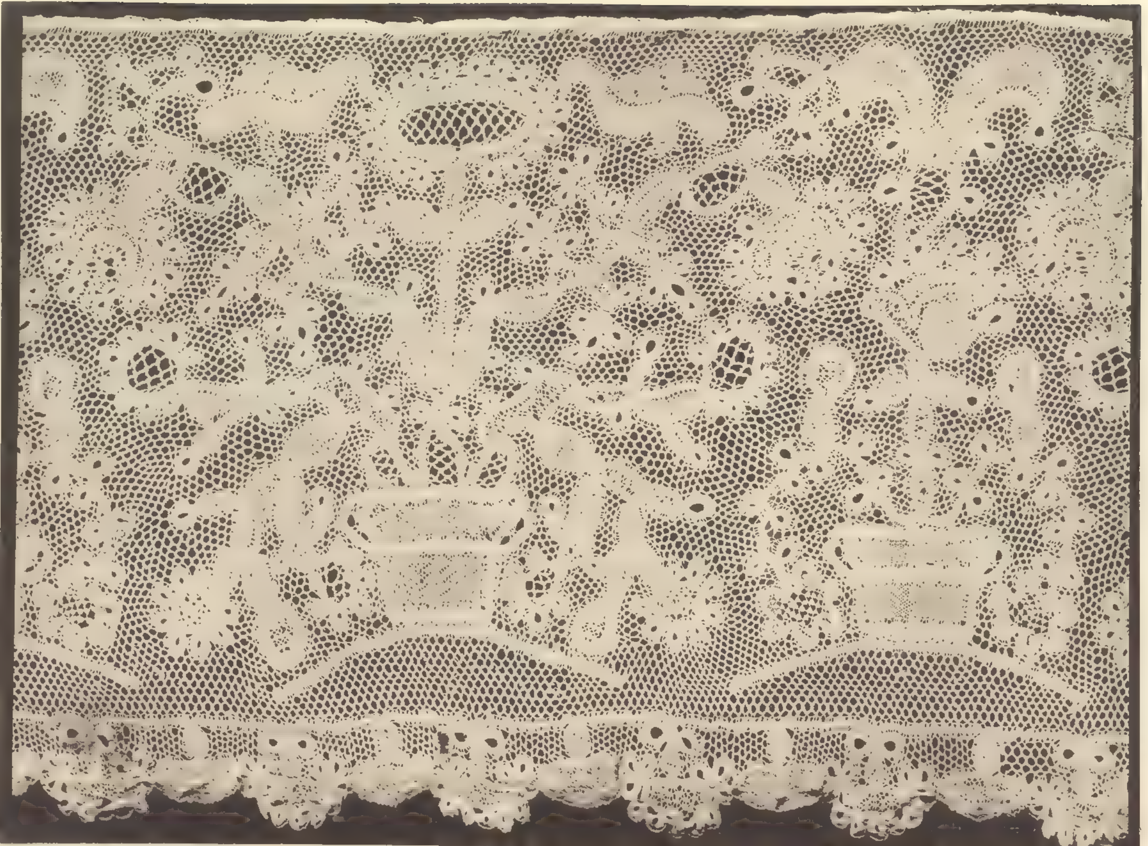
RINCEAUX SUR FOND DE CUIVRE OXYDÉ



VERRES À LA FAÇON DE VENISE

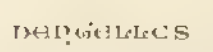


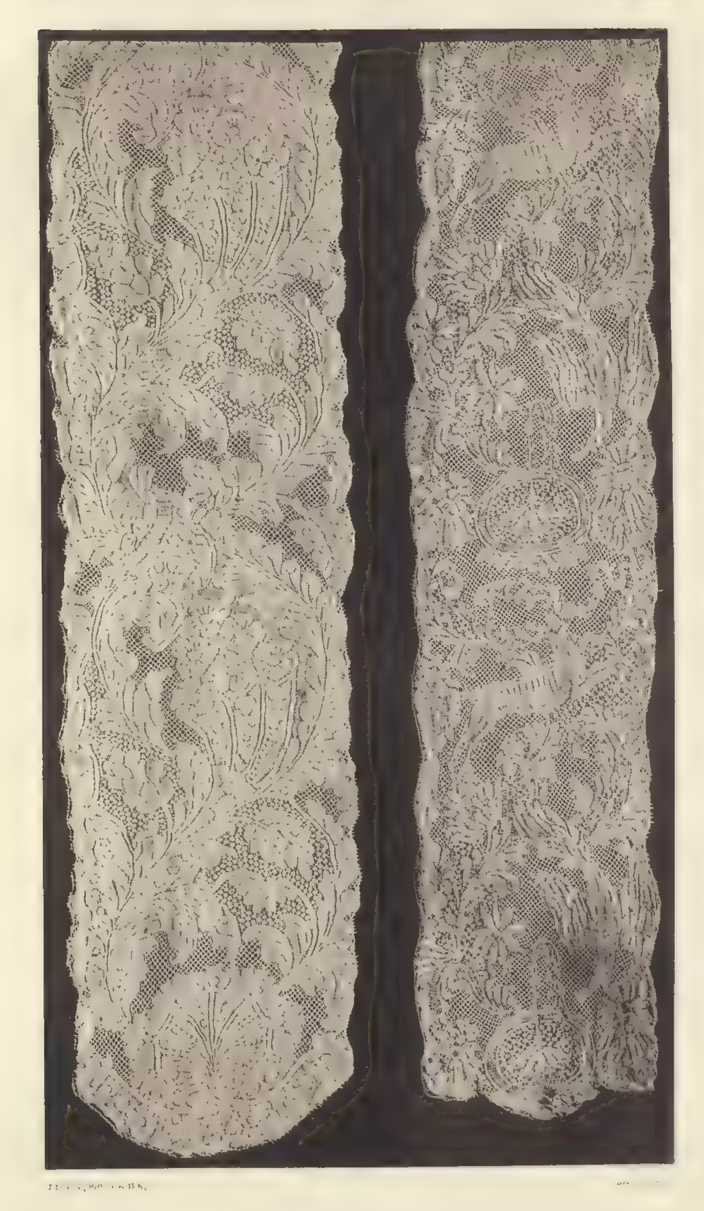
VERRES À LA FAÇON DE VENISE



PHOTOTYPIE C. AUBRY

DENTELLE D'ANVERS dite POTTEKANT (DENTELLE AU POT)



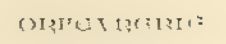


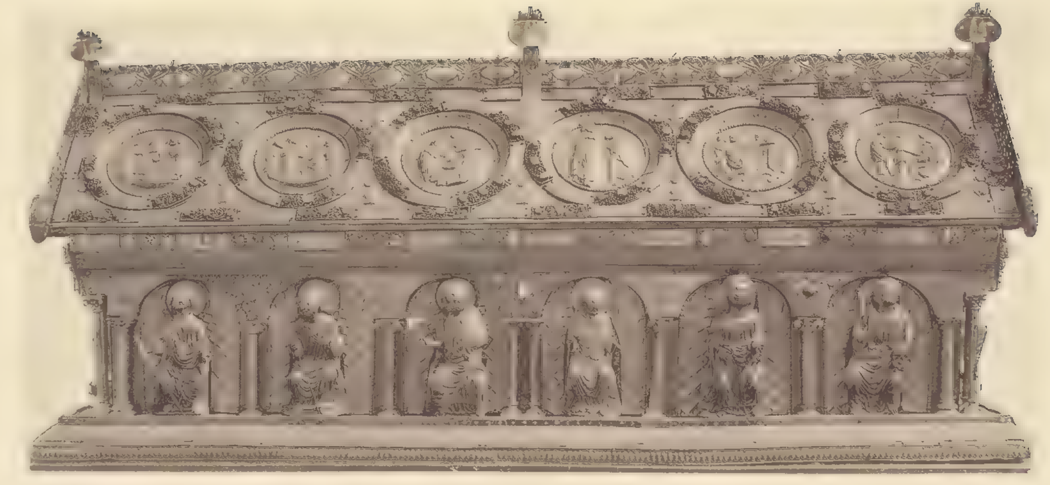
DENTELLES DE BINCHE

EN BELGIQUE.



BIJOUX FRANCS OU MÉROVINGIENS, DU Ve ET DU VIe SIÈCLE





LONG CÔTÉ CHÂSSE DE St MAUR DE FLORENNES (XIIIe SIÈCLE)

APPARTIENT AU DUC DE BEAUFORT

ORFÈVRERIE



LONG CÔTÉ CHÂSSE DE St MAUR DE FLORENNES (XIIIe SIÈCLE)

(APPARTIENT AU DUC DE BEAUFORT)

ORFÈVRERIE



PIGNONS DE LA CHÂSSE DE St MAUR DE FLORENNES XIIIe SIÈCLE

APPARTENANT AU DUC DE BEAUFORT

ORFÈVRERIE



RELIQUAIRE D'UNE CÔTE DE St PIERRE (XIIIe SIÈCLE)

ŒUVRE DU FRÈRE HUGO D'OIGNIES

Bois sculpté

[illegible]

[illegible]

BOIS SCULPTÉ.




VOLETS INTÉRIEURS D'UN RETABLE EN CHÊNE SCULPTÉ (XVe SIÈCLE).

(APPARTENANT À L'ÉGLISE DE LOMBEEK NOTRE-DAME.)



STATUE DE SAINT EN BOIS SCULPTÉ ET POLYCHROMÉ (XVe SIÈCLE)

(APPARTIENT A L'ÉGLISE DE [illegible])





LUTRIN AIGLE EN LAITON A L'EGLISE DE TONGRES (XVe SIÈCLE)

